# РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ПРАВЛІННЯ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 5
ВЕРЕСЕНЬ—ЖОВТЕНЬ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО"
1940

Державна Публічна
БІБЛІОТЕКА УРСР
Інв. 177104

БІБЛІОТЕКА
Академії Наук
УРСР
Ис 84221

*Редагує* ***РЕДКОЛЕГІЯ*** *Оформлення* ***М. Дмитрієвської***

БФ 1923. Зам. № 657. Тираж 2250. Друк. арк. 4, папер. 2. Формат паперу 72 x 110 1/16. В 1 друк. арк. 95 т. літ.
Здано до набору 7/IX 1940 р. Підписано до друку 22/XI 1940 р.

Фабрика художнього друку Державного вид-ва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., 44.

# *Славна річниця*

17 вересня цього року весь радянський народ урочисто відмітив першу річницю знаменної події, яка відкрила собою нову славну сторінку історії Сталінської доби — доби торжества високих ідеалів людства.

Рік тому, у вересні 1939 року, непереможна Червона Армія, виконуючи наказ Радянського Уряду, принесла щастя нового життя і радість вільної праці тринадцяти мільйонам людей, які довгі роки чекали визволення спід нестерпного гніту панської Польщі. Сонце Сталінської Конституції віднині назавжди сяє над народами, що населяють західні області України і Білорусії і входять тепер до дружної сім'ї радянських народів.

Минуло ще кілька місяців — і до цієї сім'ї приєднались народи Бесарабії і Північної Буковини, Литви, Латвії і Естонії.

Росте і міцніє наша багатонаціональна батьківщина, будується нове, комуністичне суспільство, розквітає соціалістична культура. Нові досягнення збагачують радянську науку і мистецтво.

Діячі радянської культури оточені повсякденним піклуванням партії і уряду. І це піклування одразу ж відчули музиканти західних областей України.

В нелюдських умовах жили в панській Польщі композитори, виконавці і теоретики,— більшість з них не мала постійної роботи і була приречена на напівголодне існування.

Перші ж дні радянської влади різко змінили це становище. З блискавичною швидкістю було назавжди ліквідовано безробіття, було забезпечено право на роботу, відпочинок і освіту за непорушним законом Сталінської Конституції. В багатьох містах західних областей України організовані філармонії з постійними симфонічними оркестрами, ансамблями і кадрами солістів, відкриті музичні школи, в Львові реорганізовано на нових, радянських засадах консерваторію, нарешті в Львові відкрито постійний оперний театр.

Композитори, співаки, диригенти, піаністи, інструменталісти, оркестранти, історики, теоретики, педагоги відразу ж відчули, що їх праця, їх творчість потрібні радянському народові, що мистецтво в Радянському Союзі є здобутком широких мас трудящих і користується незмінною увагою, пошаною і піклуванням.

В панській Польщі музикальні твори залишались здебільшого в рукописах, якщо композитори не мали грошей, щоб видати свої твори власним коштом, або якщо ці твори не друкувались за кордоном,— у Відні, Парижі, де завгодно, тільки не в Польщі,— бо там була в пошані, головним чином, кафешантанна література, розрахована на дрібнобуржуазний смак споживача. Протягом року, що минув з історичного дня 17 вересня 1939 року, і в цьому напрямі стались істотні зміни. Радянські видавництва почали друкувати велику кількість музичних творів композиторів західних областей України. Такі майстри, як В. Барвінський, С. Людкевич, Й. Коффлер, А. Солтис, М. Колесса, З. Лисько і інші дістали можливість друкувати свої твори, багато з яких протягом довгих років залишались у рукопису.

Але справа не тільки у виданні музикальних творів, а й у виконанні їх, бо виконати новий музикальний твір у панській Польщі було часом не легше, ніж видати його. Якщо окремі твори і виконувались, то це мало суто випадковий характер.

Досить згадати хоч такий факт, що твори львівського композитора Коффлера, які виконувались на багатьох міжнародних музичних фестивалях, у самому Львові майже ніколи не виконувались, а польське радіо протягом восьми років не передавало жодного твору цього композитора.

Наявність постійних симфонічних оркестрів обумовила тепер велику кількість виконань нових творів, з якими ознайомились за останній рік не тільки у Львові, а і в Києві, Москві і інших містах Радянського Союзу.

Композитори західних областей України відчули, що їх творчістю цікавляться не тільки в рідному місті, а й скрізь, де слухають радянську музику.

Широку популярність одразу ж здобули і львівські майстри-виконавці — піаністи Леопольд Мюнцер і Галина Левицька, диригенти Адам Солтис, Микола Колесса і інші.

Музикознавці також дістали змогу широко розгорнути свою науково-дослідну, педагогічну і публіцистичну роботу. На сторінках радянської преси дедалі частіше з'являються прізвища львівських композиторів, істориків і теоретиків, друкуються статті і дослідження. Хіба не красномовним є той факт, що перша стаття про творчість такого видатного композитора, як Станислав Людкевич, з'явилась саме на сторінках радянського журналу, де, звичайно, знайшлось місце для роботи львівського музикознавця — В. В. Витвицького.

Виїзна президія Спілки радянських композиторів України разом з поширеним пленумом Оргкомітету СРКУ по Львівській області, відмічаючи славну річницю історичних вересневих подій, підвела перші підсумки організаційно-творчої роботи за рік, що минув.

За цей час навколо Оргкомітету створився міцний актив композиторів і музикознавців, дружна робота яких уже дала певні наслідки.

Президія СРКУ визнала можливим утворити Львівську обласну організацію і розпочати прийом до членів СРКУ. На перших загальних зборах нових членів СРКУ були обрані обласне правління і ревізійна комісія, які почали вже роботу.

Перед новоутвореною творчою організацією стоять дуже важливі і почесні завдання — невпинно працювати над підвищенням ідейного рівня радянських композиторів, які ввійшли до складу організації, озброїти їх марксо-ленінським світоглядом, прагнути до насичення їх творчості героїкою радянського будівництва, всебічно сприяти розвиткові музикального мистецтва, соціалістичного змістом і національного формою.

До знаменної дати 17 вересня львівські композитори прийшли з новими творами, присвяченими цій історичній даті. Серед цих творів треба відзначити кантату для хору, солістів і оркестру — В. Барвінського, кантату „Вільній Україні" — С. Людкевича, „Радісну увертюру" для симфонічного оркестру — Й. Коффлера і інші твори, які свідчать, що серця їх авторів б'ються в унісон з серцями всього радянського народу, що вони сповнені почуття справжнього радянського патріотизму, справжньої любові до нашої прекрасної, непереможної батьківщини, до геніального вождя народів — великого Сталіна, чиє ім'я є символом щастя, волі і перемоги.

# *Що принесла Радянська влада музикальній культурі Львова*

Львів завжди мав славу музикального міста. Його музикальна традиція зв'язана з такими іменами, як Моцарт (син якого був засновником так званого Caecilienverein'у в Львові), Ліст, Брамс, Йоахім, Ріхард Штраус, Леонкавалло та ін. Львів був місцем діяльності музичної школи Карла Мікулі, учня Шопена (в ній розпочав я перші роки моїх музикальних студій), взагалі Львів був містом, якого не обминали світові видатні майстри-виконавці під час своїх концертних подорожей, Львів був колискою музикальної кар'єри багатьох видатних музикантів. Будучи ще молодим юнаком, я мав змогу почути в Львівському театрі не тільки „Лоенгріна" і „Тангейзера" Вагнера, але й цілий цикл „Перстень Нібелунгів" та інші твори оперної світової літератури під керівництвом постійно ангажованих іноземних диригентів, як Спетріко, Рібера, Стерміч, Челянський. Цей останній теж якийсь час керував (поруч Г. Мельцера) філармонічними концертами. Львів був також колискою української музикальної культури на землях Західної України, і з ним тісно зв'язані імена таких перших піонерів української музикальної творчості, як Вербицький, Лаврівський, Воробкевич, пізніше Матюк, А. Вахнянин, О. Нижанківський, Ф. Колесса, Д. Січинський, потім Ст. Людкевич і ряд його молодших товаришів по фаху. Львівська оперна сцена добре пам'ятає виступи Олександра Мішуги, Саломеї Крушельницької, Модеста Менцинського, що стали з часом корифеями оперного мистецтва. Широко і щиро відгукнувся Львів у 1903 році на ювілей Миколи Віталійовича Лисенка, організувавши величезне музичне свято великому діячеві української музикальної культури.

Але, з другого боку, в Львові ніколи не було твердих, тривких підвалин для повного і всебічного розвитку музикальної культури і мистецтва, а видатні музиканти-виконавці і композитори, діяльність яких зв'язана з Львовом,—це все люди, які доповнювали чи закінчували свою музичну освіту за кордоном. Та з часом, перебуваючи в несприятливих умовах, музикальна культура Львова послаблювалась та завмирала. Кінець-кінцем під владою панської Польщі справа дійшла до того, що Львів був позбавлений на довгі роки постійних оперних вистав, а нечисленні оперні вистави так званого залізного репертуару, чи філармонічні концерти, організовані штучними засобами, були більше спробами часткової ліквідації жахливого безробіття в рядах артистів колишньої опери та оркестру. Одинокими проявами музикальної культури Львова були численні (як на потреби Львова аж надто численні!) музичні школи, діяльність яких була обумовлена жорстокою конкуренцією і приносила досить часто більше шкоди, ніж добра для музичної справи, а також львівське радіо, музикальні програми якого мали дуже мало спільного із завданням поширення справжньої музикальної культури серед широких народних мас, до чого радіо насамперед покликане. Львів задихався від надмірної продукції численних, а часто й невисокої якості музикантів-виконавців і педагогів, не маючи до того ж змоги забезпечити роботою хоча б частину з них. Організована система музичних шкіл, які не мали відповідної фінансової бази, не могла дозволити розгорнути ширшу виховну роботу, що через велику конкуренцію часто переходила в руки приватних осіб, які нічого спільного з музикою не мали. Цього невідрадного стану не могли змінити в останні роки „паперові" реформи. Та задушлива атмосфера, в якій перебувала справа музикальної культури Львова, була ще більш гнітючою для української музикальної культури Львова.

Варто навести такий факт, що для українських передач по радіо було призначено в середньому всього дві хвилини щодня.

Цьому хаотичному станові музичної справи поклала край Радянська влада. Докорінно змінилась система заходів до широкого розвитку музичної справи, творчі шукання запліднились високими ідеалами комуністичного суспільства. Музичні школи організовано на зовсім новій, надзвичайно доцільній основі, що допускає до спеціалізації в тій чи іншій галузі тільки обдарованих осіб, яким забезпечено всі умови для успішного їх навчання. Організовано Львівську Державну консерва-

торію, музичне училище та школу при консерваторії (поруч з ними є ще три районні музичні школи), що є великим досягненням на шляху розвитку музикальної культури Львова. Насамперед надано „права громадянства" теоретичним дисциплінам, які в музичних школах за часів панування панської Польщі були „Ахіллесовою п'ятою" музичного виховання. Відповідно до цього організовано факультети: фортепіанно-органний (керівники кафедр: проф. Л. Мюнцер—по спеціальному фортепіано, проф. Г. Левицька—обов'язкового фортепіано для студентів-диригентів, композиторів, музикознавців та студентів оркестрового і вокального факультетів, декан—доц. Р. Савицький), оркестровий (керівник кафедри—проф. М. Бауер, декан—доц. П. Пшеничка), вокальний (керівник—проф. Р. Любінецький, декан—доц. О. Бандрівська), історико-теоретичний (керівник кафедри—проф. А. Хибінський, декан—доц. С. Лісса, завідувач кабінету історії народної творчості—проф. З. Лисько), диригентський (декан—проф. А. Солтис) та композиторський (керівники кафедр—проф. Ст. Людкевич і проф. Й. Коффлер).

Значення основної реорганізації, вірніше—створення цього останнього факультету треба особливо підкреслити. Він дасть змогу виховати композиторський молодняк, чого до цього часу майже зовсім не було. Правда, на цьому факультеті треба було зробити деяку знижку у вимогах приймання, треба було перш за все виявити талановитих студентів. Перший рік,—точніше, півріччя—роботи консерваторії при великих організаційних труднощах не міг ще дати всебічно задовільних результатів, проте, численні академічні вечори студентів свідчили про успішну працю студентів і педагогів, які, крім роботи по своїх спеціальностях, брали ще жваву участь у громадсько-політичній роботі (проведення концертів під час виборів до Народних зборів, виборів до Верховної Ради УРСР і СРСР).

Молодь з запалом кинулась до науки, вивчаючи з великим захопленням основи марксизму-ленінізму (керівник кафедри—проф. Коломійцев).

Велике значення для музикальної культури Львова має значне розширення і реорганізація Радіокомітету. Це була перша мистецька ділянка, що розгорнула свою роботу зразу ж після приходу Червоної Армії. Українська народна пісня, твори українських композиторів, українські виконавці зайняли належне місце в радіопередачах. Композитори, які раніше довгими місяцями мусили ждати на скромну передачу, тепер з запалом працюють над новими творами для Радіокомітету. Народна пісня в художній обробці, кращі твори радянських композиторів, твори класичної літератури знаходять доступ до широких народних мас.

Поруч з Радіокомітетом організовано і Львівську філармонію, симфонічний оркестр під керівництвом І. Паіна і М. Колесси та мішаний хор „Трембіта" під керівництвом П. Гончарова (що своєю вмілою працею підніс цей хор на високий виконавчий рівень) і Д. Котка. Сама кількість симфонічних концертів, проведених у минулому сезоні, могла заповнити раніше кількарічний репертуар. Симфонічний оркестр Львівської філармонії виявляв ще в минулому сезоні деяку незіграність і звукову нерівність (через недоброякісність деяких інструментів). Останні виступи симфонічного оркестру свідчать про успішну роботу над усуненням цих хиб. Часті регулярні симфонічні концерти при оголошених тепер абонентних знижках цін квитків дадуть змогу широким масам населення Львова ознайомитись з кращими творами класичної літератури (цикл бетховенських концертів) і радянських композиторів. Репертуар хору „Трембіта", дуже невибагливий у минулому сезоні, включає тепер в програму такі монументальні твори, як „Requiem" Моцарта, „Requiem" Верді, IX симфонію Бетховена та монументальний твір Ст. Людкевича—„Кавказ".

Найбільшим організаційний період був у Львівському театрі опери та балету. Перед театром були великі організаційні труднощі, як от перехід на українську мову значної більшості ангажованого оперного складу співаків, які не володіли українською мовою (в цьому питанні створено, на нашу думку, більше труднощів, ніж це було потрібно), комплектування окремого симфонічного оркестру та ін. Та перша вистава опери Ів. Дзержинського „Тихий Дон" виявила, що колектив опери функціонує старанно, добре й доцільно. Насамперед треба відзначити роботу молодого, але досвідченого, з правдивим мистецьким смаком і зрівноваженим темпераментом, диригента М. Покровського. Правда, після „Тихого Дона" пішли знову ті самі, добре у Львові відомі вже опери „залізного репертуару". Проте, треба

мати надію, що слідом за цим почуємо нові, невідомі у нас твори. Та треба ще раз відзначити велике політичне значення того, що в цих операх з сцени Львівської опери вперше прозвучала українська мова.

Великі можливості розвитку музичного життя принесла за собою Радянська влада. Композитори західних областей України об'єднані в Оргкомітеті Спілки радянських композиторів України. Відсутність власного приміщення, перевантаженість працею головних членів Оргкомітету, одночасна робота і в консерваторії не дали змоги ширше розгорнути роботу, відповідно до статуту спілки. Та все таки близький контакт львівської групи композиторів з київськими, харківськими та одеськими композиторами багато дав львівчанам, особливо ж багато дав виїзний пленум Оргкомітету Спілки композиторів СРСР, що відбувся в Києві наприкінці березня—на початку квітня. Проведення цього пленуму у формі виконання та обговорення виконуваних творів з участю композиторів Москви, Ленінграда та інших міст Союзу—це для львівської групи композиторів—велике, нове, повчаюче, корисне. Численні замовлення на нові твори Управлінням в справах мистецтв при РНК УРСР, замовлення та прийняття до друку видавництвом „Мистецтво" в Києві творів композиторів західних областей України—це все відкриває нові, незнані досі шляхи і можливості перед творчістю композиторів.

Ст. Людкевич приступає до інструментовки симфонічно-вокального твору на текст Франка „Наймит" і одночасно працює і над симфоніетою. Й. Коффлер закінчив нову симфонію (четверту) і „Радісну увертюру" та інші твори. А. Солтис працює над оркестровою сюїтою. Автор цих рядків закінчив симфонічно-вокальний твір „В першу річницю" на слова П. Карманського, Г. Гінсберг закінчив варіації для камерного оркестру, М. Колесса готує матеріали до писання опери „Довбуш", пишуть нові твори і інші композитори—З. Лисько, С. Барбаг, Ст. Лук'янович, Б. Кудрик, Я. Мунд та інші.

Велику допомогу подає композиторам Музфонд. Багатьом композиторам, що потребують того, надано допомогу. Це все було для нас до цього часу нездійсненним, нежданим. Можна сміливо сказати, що Радянський уряд проявив таке піклування, таку турботу до композиторів, що їм лишається тільки творити і творити.

Правильне і систематичне розгортання творчої роботи в Спілці композиторів у Львові—налагодження тісного контакту з Радіокомітетом, філармонією, оперою та іншими музичними закладами, підвищення кваліфікації менш досвідчених композиторів—сприяють зростанню музичної творчості і культури міста Львова.

Слід відзначити ще роботу самодіяльності, яка розгортається, головним чином, у Будинку народної творчості, яким керує тов. Рахлін,—ця робота дала вже значні наслідки.

Треба згадати ще й про гастролі видатних митців—виконавців-солістів і камерних ансамблів, цілих оркестрових і оперних колективів з різних міст Радянського Союзу—піаністів Гілельса, Зака, Фліера, скрипалів Б. Гольдштейн і М. Гольдштейна, М. Полякіна, квартету ім. Вільома, співачки І. Яунзем з піаністом Флоровим, Київського симфонічного оркестру, Київського ордена Леніна оперного театру, виступи диригентів Н. Рахліна, Л. Брагінського, М. Канерштейна, капели бандуристів, хору „Думка" та ін.

Ці виступи мають велике значення для місцевої музикальної культури. Сміливо можна сказати, що Радянський Львів протягом одного року став справжнім центром музикальної культури, яка своїми розмірами і розмахом перевищує усе те, що на музичній ділянці досі було у Львові. Стабілізація умов роботи принесе з собою усунення недоліків та підвищення якості роботи в різних ділянках, так, як цього вимагає сумління і честь радянських працівників мистецтва.

***Василь Барвінський***

*Директор Львівської Державної консерваторії, Голова обласного Правління Спілки радянських композиторів України.*

# *Після 17 вересня 1939 року*

Знаменна дата 17 вересня 1939 р. має для музикантів і композиторів західних областей України історичне значення. Український музикант-композитор у Галичині був досі або зовсім безробітним, непотрібним, або, в кращому разі—мало цінним, а то й легковажним наймитом, праця якого лише час від часу мала бути експлуатованою, та й то часто даремщиною. Твори українських композиторів лежали тут десятками років, марно вижидаючи виконання, не те що видання друком.

Від 17 вересня 1939 року це становище українського музиканта різко змінилось. Він зразу почув себе рівноправним громадянином суспільства і держави, членом великого Союзу, в якому його праця і труд високо ціняться і поважаються, твори якого виконують і видають, творчість якого зазнає піклування, заохочується партією і урядом. В ніякому іншому суспільстві звання музиканта, артиста, педагога чи композитора не дістає такої високої оцінки громадськості і держави, як у Радянському Союзі. Знаменною є дата 17 вересня ще з іншої, особливої причини. Вона привела остаточно до давно бажаного зближення і з'єднання нашого малого гуртка композиторів з великим колективом композиторів Радянської України і всього Радянського Союзу, між якими є багато імен європейської і світової слави, імен, від яких ми були в останні десятки років відгороджені наче китайським муром. Наша зустріч з ними, обмін думками і, нарешті, співпраця з ними у Львові, як і в Києві на пленумі,—це найкращі моменти, які назавжди лишаться в нашій пам'яті.

Переходжу до моїх особистих музичних справ та задумів за останній рік. Під безпосереднім впливом подій 17 вересня я написав кілька хорових мініатюр на слова радянських поетів—Сосюри, Карманського і Рильського („За мир", „В крові купані знамена", „Вітальна пісня"), які виконувалися у Львівському радіокомітеті. Для Київського ансамблю пісні і танцю написав я „Пісню гніту" (про долю дівчини із Західної України) для соло і хору з оркестром. На річницю 17 вересня я опрацював (плановану ще давніше) кантату „Вільній Україні" для сопрано соло із хоровим ансамблем і оркестром, виконану Радіокомітетом у річницю знаменної дати.

Нарешті, на замовлення Управління мистецтв при РНК УРСР закінчую цими днями симфонічну поему з хором на слова поезії Франка „Наймит" у трьох частинах. Після цього маю намір закінчити задуману минулого року симфонію для камерного оркестру на теми галицьких народних пісень.

Закінчуючи свої особисті міркування про наш останній рік, хотілося б мені ось що сказати: серед розпалу нашої творчої та організаційної роботи у Львові я повинен би почувати себе цілком вдоволеним, а то й щасливим. Тільки час від часу виринає у мене якась елегійна рефлексія: шкода, думаю, що ця благотворна зміна в нашому музикальному житті прийшла для мене так пізно. І чи зможу я, розтративши стільки сил і часу (і скільки раз марно!) на подолання всяких труднощів та перешкод у культурно-мистецькій роботі,—чи зможу я в моєму похилому віці знайти ще стільки сили й енергії, щоб піднести свою роботу до високих вимог і завдань нової радянської музикальної культури?

Але такі сумніви не можуть ні на мить остудити мого запалу, ані підірвати піднесення щирої волі і бажання, бажання того, щоб і я також міг узяти посильну участь у великому будівництві нової, високої, справді народної і демократичної мистецької культури, яка твориться у Радянському Союзі.

***Станислав Людкевич***

*Професор Львівської Державної консерваторії, член обласного правління Спілки радянських композиторів України*

# *Радісно жити і працювати*

Радянський уряд і комуністична партія забезпечили в усій країні пишний розквіт мистецтва. Батьківське піклування відчувають тепер визволені спід панського гніту західні області України, зокрема радянський Львів.

В усіх львівських театрах, філармонії, консерваторії і інших музичних закладах розгорнулась велика організаційна і творча робота, яка охоплює всі галузі музичного мистецтва.

Львівська Державна консерваторія і державні музичні школи, піднесені на високий рівень, виховують нові кадри музикантів, композиторів, виконавців і педагогів. Створено постійний оперний театр, організовано два симфонічні оркестри— оперний і філармонічний, про що ми раніше не могли й мріяти.

Передо мною, як композитором, диригентом і педагогом, відкрились тепер нові, неосяжні горизонти. Я відчуваю тепер увагу до моєї праці, до моєї творчості. Я ніколи не забуду того хвилюючого прийому, який я зустрів під час моїх перших виступів у Києві. Мою скрипкову сонату, яка протягом багатьох років залишалась в рукопису, прийнято до друку,—це дало мені новий стимул для дальшої творчої роботи. Я з захопленням працюю тепер над новою (третьою) симфонією для великого оркестру, над новим струнним квартетом. В консерваторії мені доручено педагогічну роботу в тих галузях, які цікавлять мене найбільше,— я веду класи диригування, композиції і оркестровки.

Разом з тим я дістав змогу постійно виступати як диригент у Львові і інших містах.

Радісно жити і працювати в Радянській країні, радісно відчувати бурхливі темпи будівництва нового, комуністичного суспільства і самовіддано працювати для нього.

***Адам Солтис***

*Професор Львівської Державної консерваторії, заступник голови обласного правління Спілки радянських композиторів України.*

# *Рік невтомної роботи*

Гете сказав, що художник повинен творити, а не говорити: „Künstler schaffe, rede nicht"! Я додержувався цього правила все своє життя. Ніколи не говорити про свою творчість,— вона сама мусить говорити про себе, а, значить, і про мене, бо жодне слово, найрозумніше, найглибше, найвиразніше не зможе змінити враження від музики. Отже, і тепер я не хочу говорити про свої твори, про виникнення їх творчого задуму і технічне здійснення його.

Я скажу тільки про ті зміни, які сталися в моєму житті, в моїх творчих планах і в моїй роботі за останній рік. То був рік невтомної, прекрасної і корисної роботи на всіх ділянках музикального життя. Важко було жити і працювати в „довоєнному" Львові, важко було всім музикантам, важко було і мені. Музикальна культура міста занепадала все нижче і нижче: не було ні постійного оперного театру, ні постійного симфонічного оркестру,—була тільки велика кількість безробітних, голодаючих музикантів. Консерваторія перебувала в агонії. Варшавська філармонія і польське радіо ігнорували мене як композитора, і я міг почути свої твори тільки далеко за межами колишньої Польщі.

Не дивно, що у мене назрівало рішення покинути все і емігрувати.

Але прийшов незабутній вересень 1939 року, прийшла Червона Армія,—і все змінилось. Я дістав змогу жити і працювати, як вільна і щаслива людина, дістав змогу реалізувати творчі плани, про здійснення яких я не міг раніше і мріяти.

У Львові відкрився постійний оперний театр, перші постановки якого довели його життєздатність і яскраві перспективи дальшого розвитку. Утворено симфонічний оркестр, який за короткий час піднісся на високий рівень майстерності. Організовано цілу сітку навчальних музичних закладів, в яких дістали змогу вчитись широкі верстви трудящих.

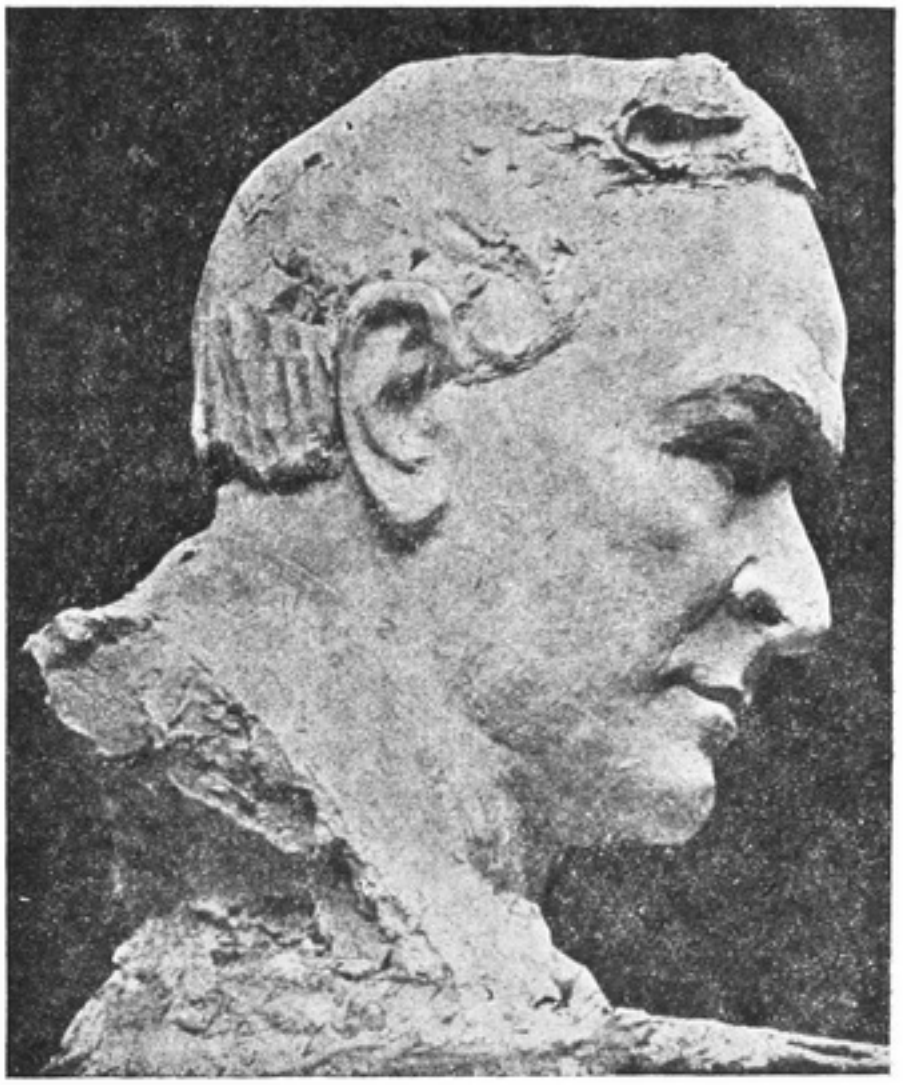
Мої товариші і я з захопленням працюємо над музикальними творами і музикознавчими роботами й дослідженнями. Ми впевнені, що наша робота не є марним витрачанням часу, що її наслідки не залишаться лише на папері, який переховується в шухлядах письмового столу. Ми певні того, що наша робота, наша творча ініціатива завжди знайдуть підтримку з боку нашої партії і уряду, з боку всієї радянської громадськості, на користь якої ми всі працюємо.

Наші твори друкують, виконують, обговорюють, читають, нам допомагають у нашому творчому зростанні і стимулюють нашу творчу роботу.

Я хотів би наприкінці сказати тільки про те, що було моїм найбільшим враженням за цей час. Звичайно, я радісно відчуваю всі зміни в моєму житті, в житті моїх товаришів і близьких мені людей. Але найбільше враження справили на мене людські взаємовідносини в радянському суспільстві, готовність товариської підтримки і допомоги, відсутність злобності і заздрості, взаємне розуміння і пошана. І за це враження я приношу найщирішу подяку моїм товаришам—радянським композиторам і музикантам.

***Йосиф Коффлер***

*Професор Львівської Державної консерваторії, відповідальний секретар обласного правління Спілки радянських композиторів України.*



*В. С. Косенко*
*(бюст роботи скульптора Шервуда).*

*Л. Хінчин*

# „Героїчна увертюра" В. С. Косенка[1]

Ми живемо в героїчну епоху. Ми живемо в епоху великих і сильних почуттів, у період, коли кожна людина, що пристрасно і чесно бореться за майбутнє, може бути героєм. Саме таке життя і висуває справжніх, мужніх борців за героїчні перемоги.

Цілком зрозуміло, яким складним і відповідальним є завдання кожного художника, що намагається засобами свого мистецтва втілити героїку наших днів. І, мабуть, особливо відповідальною є роль художника-музиканта, який через специфіку засобів музикального втілення повинен дати найбільш узагальнений вираз цієї теми, неосяжної і многогранної, як саме наше життя. Тому при спробі зрозуміти і схарактеризувати твір українського радянського композитора Косенка, присвячений саме цій темі, слід якнайобережніше і якнайуважніше поставитись до його оцінки.

Як відомо, героїчна тематика дуже широко відобразилась у радянській музиці в найрізноманітніших жанрах. Проте, саме симфонічна музика розкриває в цьому

[1] В. С. Косенко. Героїчна увертюра, ор. 21. Вид. „Мистецтво". 1940.

розумінні особливо великі можливості. Сила симфонізму в його узагальнюючих рисах якнайближче підходить до розкриття вселюдської теми про героїзм нового життя.

„Героїчна увертюра" ор. 21 (1931—1932), написана для великого симфонічного оркестру, без сумніву, є одним із значних досягнень радянської української музикальної культури. В творчому розвитку композитора це—перший великий симфонічний твір, якщо не вважати музики до драматичних п'єс, написаної в 1926-1927 рр. Проте, не зважаючи на те, що це—перший великий твір композитора, він свідчить про творчу зрілість художника. „Героїчна увертюра" є творчим credo Косенка в усій його повноті і широті, незалежно від того, що не симфонічний жанр є центральним у музикальній спадщині композитора, що справжньою музикальною стихією Косенка є жанри камерної музики (вокальної і інструментальної).

Тематика героїки, як відомо, хвилювала і композиторів минулого. Досить згадати Бетховена, Ліста, Вагнера та ін. Щодо загального задуму „Героїчна увертюра" В. С. Косенка, мабуть, певною мірою близька до увертюр Бетховена („Егмонт", „Коріолан"). Вплив цей відчувається не стільки в загальних принципах розвитку основної думки (хоч і в цьому є спільні точки зіткнення), скільки в спільності основного змістовного стрижня.

Мужній героїчний образ—як основа твору, вольова героїка—як основна епопея, що породжує силу інших відтінків думки,—ось що споріднює „Героїчну увертюру" з увертюрами Бетховена, особливо з „Егмонтом".

Основний драматургічний мотив твору Косенка відчувається насамперед крізь призму інтимних людських переживань. Простіше кажучи, в „Героїчній увертюрі" набагато менше бетховенського філософського об'єктивізму і більше ліричної теплоти. Від цього, зрозуміло, ні в якій мірі не здрібнюється сама глибина теми твору. Це тільки одна з можливих художніх трактовок тієї ж теми, того ж змісту.

В цьому розумінні показовими є романтичні програмні,—та й непрограмні—твори, в яких, як відомо, будьяка тема найчастіше розкривається більш інтимно, наче наближаючись до почуттів і думок окремої людини. Саме цим шляхом у розкритті цієї дуже складної і многогранної теми—однієї з центральних тем нового радянського життя—і пішов композитор. Можна було б сказати, що „історію взято тут як сюжет лірики" [1]. Героїчна тематика тут олюднена. Композитор ліричними тонами розповідає про великі діла, про мужні подвиги.

Як же розвивається основна думка „Героїчної увертюри"? Якими засобами музикального втілення користується Косенко? Основний зміст увертюри зосереджено в темі, що починає увертюру,—в темі своєрідного вступу в увертюру (стор. 2 партитури). І, звичайно, не в тому, що ця тема з'являється в дальшому викладі, позначається її превалюючий характер (хоч і це має значення). Зв'язки її з цілим куди глибші і закономірніші. Насамперед ця тема втілює в собі основну ідею увертюри, вона—наче своєрідний епіграф до твору, наче лейтмотив, що звучить не тільки в моменти його безпосереднього з'явлення, але навіть там, де матеріал надзвичайно контрастний.

В цьому розумінні можна провести певну аналогію між роллю тем інтродукції у Чайковського і у Косенка. Це не просто теми вступу, що підводять до розвитку, це—теми, в яких композитори концентрують основну думку твору.

Які ж виразні риси цієї думки в „Героїчній увертюрі" Косенка? Ця тема втілює героїчний образ увертюри. Звідси і її структурні властивості. Унісонний виклад сприяє могутності теми. Добір відповідних інструментів, уся мідна група, гобої і фаготи закріпляють за темою „трубний", точніше—закличний, дійовий характер. І інтонаційні особливості теми розкривають її основну виразну рису. Опорні точки в темі припадають на сильні або порівняно сильні долі такта. Це надає їй певної чіткості і розміреності. Поруч з секундним рівним інтервальним кроком є рух на широкі інтервали дуже активного і сконцентрованого характеру.

Надзвичайно істотну роль у створенні героїчного характеру відіграє співвідношення стрибків і мірного, спокійного руху мелодії: після початкового пориву ряд плавних секундних зрушень, що знову змінюються стрибками, посилює відчуття

---

[1] Перцов. Этюды о советской литературе. Гослитиздат, М. 1937.

напруження. Слід відзначити, що всі широкі інтервали дано в низхідному русі. Це надає їм відтінку могутнього втоптування, підкресленої важковагомості. Наявність гострого ритмічного малюнка (пунктирних зерен) робить гострою всю тему, яку дано по лінії поступового посилення напруження. Навіть така деталь, як важкі акорди, дані на сильних опорних точках і прибережені на кінець, сприяють цьому. Поряд з такою чіткою опорністю тема ця має риси неповної завершеності, риси, які багато де в чому передбачають її дальший розвиток. Це головним чином позначається в закономірностях широко застосованого змінного ладу. В результаті виникає наче друга тема вступу, яка відіграє істотну роль у дальшому формуванні думки і разом з тим явно розвиває першу. В цій другій темі (розділ |1|) поєднуються риси, спільні з першою—гострота ритмічного пульсу і спільність у закономірностях інтонаційної структури (наявність великих стрибків, що наче зрівноважуються плавним рухом). Усе це свідчить про певну змістову близькість до першої теми (елемент чіткості, сили і цілеспрямованості думки).

З другого боку, в цій темі виявляються і інші риси. Насамперед вона більш спрямована, вона наче рветься вперед, у висоту. Це позначається і в більш хвилеподібній інтонаційній структурі і в секвенцоподібній побудові секвенціюючих ланок, що йдуть угору, і в загальній динамічній кривій, що безперервно наростає (поступовий підхід до кульмінації), і в іншому оркестровому колориті (використано дерев'яну і струнну групи, знято мідь, потім дається великий оркестровий розворот, що підводить до tutti). Так у цій темі поєднуються риси старого з елементами нового.

Так само можна було б сказати, що основний зміст, закладений у своєрідному узагальненому лейтмотиві увертюри, розвиваючись, включає нові відтінки думки, що доповнюють основну якість змісту.

Весь вступ у цілому, безумовно, концентрує в собі всі основні емоціональні сили увертюри. Може, вони дані тут у відкритому вигляді, можливо, тільки основна думка, втілена в головній темі, набуває чіткого оформлення. Всі інші відтінки думки тільки намічаються, і цим зберігається потенціальна сила для дальшого розвитку. Дуже тонко і переконливо дано перехід від вступу до сонатного Allegro, у формі якого, власне, і написано увертюру.

Вступ дано по лінії динамічного згортання (мається на увазі динаміка широкого плану, а не тільки зміна сили звуку),—хвиля, досягнувши величезного напруження в останній кульмінації (знову з'явлення першої теми), рвучко спадає, але не завершується, а, навпаки, затухає незавершено (тут величезною є роль ладового незавершення. Останні акорди—це секстакорд збільшеного тризвуччя, далекий від основного D-dur'a). Тим гострішим після цього є раптовий, зривчастий початок Allegro. Графічно можна було б записати співвідношення в розвитку між вступом і головною темою увертюри так:

Це два аналогічних типи розвитку—з тією тільки відміною, що у вступі яскравіше укріплено лінію максимального напруження і дуже швидким і лаконічним є спад. Навпаки, в головній темі все дано більш поступово, більш хвилеподібно і при цьому менш яскравим є спад.

Перший елемент головної теми увертюри (розділ |3|) породжений першою темою вступу. Структурні особливості головної теми, безумовно, зв'язані з структурними особливостями першої теми вступу. Чіткість і моторність, безперечно, запозичені з особливостей основної теми. Ритмічна фігура головної теми—це видозмінене ядро вступу, при чому слід врахувати, що це ядро відіграє в головній темі істотну роль,—воно робить усю тему наче пружинистою, напруженою і гострою. Перша частина теми, дана у вигляді хвилеподібно піднесеної гами, поглиблює, точніше—розвиває той елемент поступового руху, який відчувається і в першій темі вступу і ще яскравіше—в другій.

Своєю загальною структурою головна тема дуже близька до першої теми вступу. Вона так само, як і остання, має зупинку на першій долі, потім елемент більш поступового руху наче відштовхується від першого звуку, як від першоджерела. Дальші пунктирні ядра дуже близькі до другого такта теми вступу,—і, нарешті, подібно до завершення основного зерна першої теми вступу, тут є також щось подібне до завершення (четвертий такт теми), але завершення тільки уявного, бо розвиток думки, що йде за цим, дуже навальний і інтенсивний.

Разом з тим тематичне зерно головної теми увертюри (перший чотиритакт) чіткіше своїми контурами, особливостями метро-ритму (чіткіша і разом з тим рухлива ритмічна лінія), більш визначене ладовим колоритом (явне тяжіння до тонального центра—D-dur'a), більш прозоре і разом з тим більш „людяне" в розумінні оркестрової фарби.

Усе разом робить головну тему менш піднесеною і, навпаки, надає їй рис більшої інтимності. Якщо тема вступу являє собою наче якусь узагальнену ідею—героїку наших днів, то головна тема увертюри звучить і сприймається як її окремий прояв, як одна з багатьох її сторін, що зберігає загальні властивості і набуває нових—спрямованості, теплоти і ліричності, набуває іншого пульсу, більш інтимного і безпосереднього. Це вже певною мірою підтверджує думку про те, що „Героїчна увертюра"—це твір справжнього симфонічного дихання, де особливості самої теми і структурно виразні властивості вимагають великого симфонічного розвитку. Насправді воно так і є. Розвиток відбувається дуже поступово і разом з тим інтенсивно.

Невеликий перехід приводить до другої половини головної теми (розділ |4|), яка певною мірою протистоїть першій. Мало того, своїми особливостями ця друга половина близька до другої теми вступу—і насамперед своєю драматургічною роллю. Як і вступ, ця тема включає в зміст самої головної теми співучий, ліричний елемент. Структурні особливості теж зближають ці теми. Особливо значну роль відіграє синкопований ритм, що є і у вступі і тут. Але у вступі це був тільки ембріон цієї властивості метро-ритму. Тут же, навпаки, часто вживаний синкопований ритм надає темі особливої хвилеподібності, округлості,—вона наче лине в повітрі, разом з тим вносячи якийсь елемент, що гальмує загальний потік руху. В цьому розумінні і друга половина головної теми розвиває те, що закладено у вступі. Проте, розвиток на цьому не припиняється (як це було у вступі). Навпаки, другий елемент головної теми починає дуже посилено розвиватись усіма засобами, типовими для розвитку справжніх симфонічних тем, точніше—думок, що потребують глибокого розвитку (вичленування, стиснення і інші засоби інтонаційної зміни теми). Велике значення в розвитку теми має також секвенційний виклад матеріалу, а також хроматизація ладу.

Слід звернути увагу на те, що композитор дуже економно користується засобами оркестру. Тільки в момент початку інтенсивного наростання розсуваються межі оркестру і, що є особливо важливим, заповнюється середина. Це, природно, надає оркестровій палітрі більш масивного, повнокровного звучання. В процесі свого поступового розвитку, там, де вступ спинявся, головна тема іде далі і приходить до своєї великої заключної частини. Щодо матеріалу—це змінена перша тема вступу. З'явлення в момент першої кульмінації сонатного Allegro теми вступу зайвий раз підкреслює її значну змістову роль як напруженого, узагальнюючого елементу, що наче підводить якийсь частинний підсумок.

Зміна теми вступу йде за рахунок її більшої лаконізації. Видозмінюється і інтервальна послідовність (подвійний бросок на квінту вниз і вгору замінюється тут явним стрибком угору на квінту), що вносить відтінок ще більшої пружності. Фанфаро-маршоподібний характер теми підкреслений уривчастими, ритмічно гострими фігурами скрипок, які, падаючи на слабі долі такта, відтінюють масивний, важкий крок „трубної", закличної теми.

Уся заключна частина головної теми, безумовно, узагальнює основну думку на даному етапі розвитку. Вона відбирає з цієї—уже в самій своїй основі суперечливої—думки (дві половини теми вступу, дві частини головної теми, два елементи всередині першої частини головної теми) основне, тимчасово наче не враховуючи інших її сторін (це, безумовно, є особливо тонким драматургічним прийомом).

Заключна частина не тільки викладає, але й стверджує емоціональну якість увертюри—піднесений, вольовий і разом з тим глибоко людяний героїзм. Зв'язуючої теми не треба шукати в „Героїчній увертюрі". Композитор не вважає необхідним зв'язок між головною і побічною темами,—навпаки, він різко і явно включає нову емоціональну якість у вигляді побічної теми.

Таким чином, головна тема увертюри являє собою широко розвинену думку, де заключна частина підводить певний підсумок. Проте, ця заключна частина не робить головну тему замкнутою структурою, що не вимагає після себе дальшого розвитку. Навпаки, загальні властивості, сама виразна роль головної теми необхідно обумовлює собою дальший розвиток—і тому впритул підводить до побічної теми.

Побічна тема (розділ |6|) яскраво контрастує з головною темою.

Це типово лірична, але своєю природою навіть дещо споглядальна тема. В ній явно відчувається насамперед її пісенна основа. М'яка, співуча мелодія наче ллється у кларнета. Її інтонаційна міць спокійна: в ній немає активних, різких інтервальних бросків. Кожний підйом і спуск підготовлено попереднім розвитком теми. Яскраво виявлений гомофонічний виклад сприяє зміцненню пісенного характеру теми.

Структурні особливості настрою основного тематичного зерна (перший шеститакт), очевидно, теж коріниться в особливостях пісні, як джерела, що безпосередньо породило цю тему: спочатку тритакт, потім два двотакти, далі два півтакти,—тобто принцип дроблення, що часто зустрічається в пісенній структурі.

Показовим також у цьому розумінні є наче підголосок до основної теми, що з'являється у кларнета в п'ятих-шостих тактах і у фагота в шостому такті, а також органний пункт на тонічній квінті, а потім—на тоніці в перших $3^1/_2$ тактах.

Отже, побічна тема—це нова виразна лінія в тематичному матеріалі увертюри. Цей пісенний струмінь, що з'являється в такому явному вигляді тільки в побічній темі і яскраво протиставлений героїчному, закличному початкові, підготовлений, проте, всім попереднім. Елементи пісенності є вже в другому елементі вступу,—тільки там їх дано наче в протиставленні ліричного героїчному, що не розкриває до кінця їх пісенну основу.

З головній темі увертюри і в темах вступу явно відчувається зв'язок мелодики Косенка, з одного боку, з елементами класичної теми (головним чином з лаконічністю Бетховена, особливо в першій темі вступу), з другого—з романтичною мелодикою патетично-піднесеного характеру (Ліст—симфонічні поеми „Тассо", „Мазепа" та ін.) і нарешті, з романтично схвильованими, „людяними" темами (Шопен, Шуман і ще більше—Чайковський).

Побічна ж тема явно зв'язана з джерелами народно-пісенної культури. Таким чином, органічне освоєння інтонацій класичної і романтичної мелодії з взаємодіянням особливостей народної пісні і є суттю мелодизму Косенка.

Отже, побічна тема увертюри розвиває другу виразну рису, закладену, наче в ембріоні, у вступі.

Основне зерно побічної теми дуже широко розвивається. Спокійна пісня переростає в могутню звукову хвилю. Композитор широко користується в її розвитку максимумом можливих засобів: поступовим нагромадженням оркестрової звучності (збільшення густості оркестру і розширення оркестрових границь), тематичною модифікацією (в побудовах più mosso і ancora più mosso), величезним динамічним розвитком, нагнітанням ладової нестійкості. Цей великий динамічний розвиток приводить до заключної теми.

Заключна тема (розділ |10|) є своєрідним синтезом елементів головної і побічної, з перевагою основної емоціональної риси—виразної ролі теми вступу, а через неї—і головної теми.

Основний мелодичний утвір заключної теми—це типово маршоподібна фанфарна інтонація. Її близький зв'язок з темою вступу, а отже і з головною темою увертюри очевидний („трубний" тембр, чіткий метро-ритмічний пульс). Разом з тим у дальшому розвитку ця тема приводить до матеріалу, близького до побічної теми (маються на увазі побудови з позначенням più mosso і ancora più mosso). Основний принцип двоплановості тематизму і тут відчутний. У своєму розвитку цей своєрідний тема-

тичний стоп приводить до повного прориву теми вступу в кульмінації всієї заключної теми, що є одночасно і кульмінацією всієї експозиції.

Уся експозиція в цілому тематично близька до звичайних, можливо навіть до класичних сонатних Allegro. В ній явно виступають дві формотвірні теми сонатного Allegro—головна і побічна, при чому, як це часто буває в класичних Allegro, заключна тема синтезує, узагальнює змістову роль і значення головної і побічної тем.

Отже, з погляду тематизму „Героїчна увертюра" дуже чітка своїми контурами і близька щодо цього до струнких симфонічних форм сонатного типу. Проте, принципи розвитку цього тематичного матеріалу багато де в чому відрізняються від принципів класичного розвитку.

Можна говорити про близькість прийомів розвитку увертюри до деяких романтичних прийомів. Дуже відчутною є близькість Косенка до засобів симфонічної думки Чайковського. Це не Чайковський щодо розмаху і стихії думки,—самі думки, можливо, більш обмежені своєю наповненістю,—але саме в їх засобах розвитку дуже багато спільного. Зокрема, „Героїчна увертюра" наводить на думку про аналогію з IV симфонією Чайковського, вірніше—з першою частиною цієї симфонії. Можна також до деякої міри порівнювати роль і значення інтродукції там і тут: в обох творах вступ є стрижнем твору.

Звичайно, глибоко відмінною є емоціональна природа обох інтродукцій: у Чайковського це якась сила, що наче тяжіє над усім, у Косенка ж це—джерело життєстверджуючої, світлої, оптимістичної основи.

Ще більш відчутним є зв'язок у виразній ролі і в засобах розвитку матеріалу між вступом і самим сонатним Allegro. І у Чайковського і у Косенка фактично експозицією є інтродукція. В „Героїчній увертюрі", можливо, ще яскравіше, ніж у IV симфонії, в цьому розумінні, закладено основний матеріал увертюри (і головна тема, і побічна, а отже і заключна, як їх синтез). Більше того, основні теми дано у взаємозв'язку-контрасті,—це теж наче підготовлено вступом (щодо цього досить згадати два тематичних елементи вступу, що мають саме таке співвідношення один відносно одного). Загальна лінія поступового наростання закладена у вступі. Тільки відповідно до емоціонального наповнення початок вступу більш насичений (дія активніша), кінець же його дає явний спад. Навпаки, сонатне Allegro починається менш інтенсивно, наче набираючи розгону, але дає більш відчутну хвилю наростання.

Основна тема вступу накладає явний відбиток на всю експозицію,—власне саме вона обумовлює загальний емоціональний тонус експозиції, та, мабуть, і всієї увертюри, не кажучи вже про те, що ця сама тема породжує—як своє відгалуження—головну тему увертюри. Саме ці принципи дають можливість говорити про певну аналогію між „Героїчною увертюрою" і першою частиною IV симфонії Чайковського. Є спільне і в дальшому розвитку матеріалу в них.

Розвиток по великих симфонічних „хвилях", який є одним з основних для Чайковського, є показовим і для „Героїчної увертюри". Так, кожну тему в експозиції „Героїчної увертюри" дано у вигляді великої розвиненої думки. Окремі фази розвитку не відмежовані одна від одної, зв'язок між ними дуже явний, одна хвиля безпосередньо переходить в іншу, наступна наче випливає з попередньої. Ці „замкнуті" на перший погляд побудови всередині твору (окремі теми, тематичні утвори) не порушують, таким чином, безперервності розвитку.

Безперечно, можна говорити про те, що експозиція увертюри—це не просто виклад матеріалу. Експозицією в такому розумінні є швидше вступ. Власне ж експозиція має типово розробковий характер. Вона наче провіщає дальший, ширший розвиток. Слід пам'ятати, що експозиція „Героїчної увертюри" зразу виявляє особливості справді симфонічного твору, будучи вже певним етапом розвитку думки, що насамперед позначається на дуже глибокій контрастності і разом з тим на єдності тематизму.

Боротьба і єдність, зіткнення і єдина лінія тематичного матеріалу обумовлюють дійовість розвитку думки в увертюрі.

Дальша частина увертюри—розробка, як і звичайно, продовжує почате експозицією і закладене у вступі. Більше того, в дальшому розвитку форми ще яскравіше відчувається основна ідея всього твору.

Якщо у вступі, а ще більше—в самій експозиції тема героїзму давалась якщо не завуальовано, то в різних її модифікаціях, часто навіть пропущена крізь ліричну призму, то, починаючи з розробки—і ще яскравіше в репризі,—вона виступає з усією своєю визначеністю і яскравістю. Щодо цього показовим є і тематичний матеріал, який розвивається в розробці, і структурні особливості розробки, а отже, і її змістова роль.

Основним матеріалом для розвитку є головна тема в різних її тематичних відгалуженнях. З 97 тактів розробки тільки 33 акти являють собою інший матеріал, при чому показовими є саме ті місця, в яких Косенко вводить цей інший матеріал. Щодо своєї виразної природи, цей якісно інший матеріал у тій чи іншій мірі зв'язаний з ліричним струменем твору (з побічною темою, з другим елементом вступу). Його композитор вводить двічі—і обидва рази роль його мабуть, однакова.

Таким матеріалом починається розробка. Це чітко виявлений другий елемент вступу, двічі проведений. Він, на перший погляд, наче стоїть осторонь, і не з нього починається справжній розвиток. Насправді ж це вмілий драматургічний прийом, викликаний попереднім і наступним. Кінець експозиції і вся розробка пройняті в тій чи іншій формі головною темою,—вона звучить у кожному звуку. Косенко, вводячи явно суперечливий матеріал і наче гальмуючи розвиток, по суті тільки інтенсифікує дальший матеріал, разом з тим відтінюючи попередній. Ця тема, що наче стоїть осторонь на початку розробки (тема, яка може примусити дослідників замислитись над органічністю, єдністю і цільністю розробки), є своєрідним внутрішнім поштовхом, гальмом, що дуже активно впливає на весь розвиток. Вдруге якісно контрастний матеріал з'являється в середині розробки, відокремлюючи, розмежовуючи перший великий пласт розробки від другого, меншого, лаконічнішого, який підводить впритул до репризи. І тут цей матеріал зовні, структурно, можливо, і перериває цільну лінію розвитку, але фактично своїм яскравим контрастом поглиблює її. Як видно, контраст, вкладений у ядрі твору, у вступі продовжує розвиватись. Він виростає тут до контрасту цілих пластів,—можливо, цей контраст тут навіть більш зовнішній, але в усякому разі він надзвичайно дійовий. Основним же елементом для розробки є головна тема. Розробки, як уже сказано, представлено у вигляді двох хвиль, кожну з яких дано на суцільній лінії розвитку основної теми. Відібрано найактивніші елементи головної теми.

Перший і заключний елементи, які дано спочатку у вигляді протиставлення (різні оркестрові групи), потім злиті, наче розчинені один в одному, приводять до суцільної лінії повнокровного розвитку основного елементу головної теми.

Цю побудову розробки дано на лінії поступового crescendo—і динамічного і оркестрового (з дуже економічним і вмілим користуванням оркестровими наростаннями і tutti), з рядом дрібних спадів-підйомів.

Раптовий зрив дає контрастність матеріалу. Слід відзначити, що, крім значно меншого динамічного натиску, при наявності спокійної, динамічної кривої, в цей тематичний матеріал внесено і інші елементи спокою, головним чином за рахунок оркестровки. Основну тему доручено струнним (це, природно, надає їй особливо теплого відтінку). На фоні протяжних басів, альтів, що м'яко колишуться, і віолончелей глибоко і проникливо звучить основний мотив у скрипок. До цього оркестрового тембру додано дерев'яну групу з спокійно витриманими або плавнорухливими голосами, які наприкінці ледь-ледь підтримуються валторнами. Це вносить відтінок спокійного, прозорого світла. Дерев'яна група своїм виразним тембром наче підносить усю звучність, весь колорит кудись у височінь.

Другий пласт розробки,—лаконічний, сконденсований,—фактично з підходом до репризи,—дехто розуміє його як початок репризи. Проте, це не зовсім так, бо змістовою роллю цієї побудови є саме підготувати якийсь стислий підсумок (тільки не завершення) розробки, що вривається в репризу. Тематично це перший елемент головної теми, протиставлюваний у своїх дрібних зернах в різних оркестрових групах і даний на вільному регістрованому розвороті, що надає йому відчуття моці, волі, безмежності, рвучкості. Є й інша деталь, яка може примусити багатьох дослідників сперечатись з приводу початку репризи.

Власне основна тональність—D-dur—починається тільки із з'явленням побічної.

Це може примусити віднести і останній пласт тількищо розглянутої розробки, і наступну після нього побудову до розробки, вважаючи власне репризу тільки із з'явленням побічної теми в основній тональності. Дискусія ця не принципіальна. З погляду структурного можна, кінець-кінцем, погодитись і з іншим тлумаченням співвідношення розробки і репризи. Але вся справа в тому, що треба виходити із змістової ролі того чи іншого елементу. Безперечно, тількищо розглянутий елемент розробки має характер швидше підготовчий, з одного боку, і дещо узагальнюючий—з другого і, нарешті (що може бути особливо важливим), тонально це типово нестійке, розробково ж—перехідне місце. Дальша побудова дає вже більш-менш чітке уявлення про тональний центр (є тяжіння до D-dur'a). Правда, це не D-dur побічної, а швидше це тільки його підготовка. Але ж можна навести скільки завгодно прикладів, починаючи від Гайдна, Моцарта і кінчаючи пізніми романтиками, коли реприза, її головна тема тонально нестійкі, та проте її репризну роль настільки яскраво виявлено, що варто все таки, не зважаючи на відсутність тональної репризності, говорити про репризу взагалі.

Отже, реприза в „Героїчній увертюрі" має особливий,—можливо, близький до романтичного типу,—характер. Розробки відносно експозицій—як першого активного прояву руху—були вже значно вищим етапом цього розвитку. Проте, вони не давали найяскравішої кульмінації всього твору, і, отже, логічно чекати її в репризі. І тут також є специфічні особливості. Після великої розгорнутої підготовки розробки можна було думати, що такою кульмінацією буде сам початок репризи (як, наприклад, у IV симфонії Чайковського, що, проте, не применшує ролі коди в тій же IV симфонії або в аналогічних їй структурах). Цього немає. Кульмінація, якої чекають, настає значно пізніше, і це прикриття кульмінації, деяке її відсування, безперечно, знову таки концентрує наростання напруження.

Таким чином, реприза починається новою хвилею, дуже невеликою дев'ятитактною побудовою, основаною на головній темі. Таке скорочення головної теми в репризі, всупереч її викладові в експозиції (9 проти 52), цілком виправдане. Адже головна тема набула свого найширшого розвитку в розробці, отже такий самий великий її розвиток у репризі привів би до повторення думки і до втоптування її, знизив би рівень напруження.

Косенко відчуває цю природно-просту і необхідну ломку форми. В свою чергу ця стисла тема в репризі надає і всій репризі в цілому дуже лаконічного, а отже і справді узагальнюючого характеру.

Косенко чуттям справжнього художника відібрав для репризи той елемент головної теми, який, з одного боку, найменше був використаний у розробці (вірніше, не беручи коротенького використання, зовсім не розвивався). З другого боку, цей матеріал найбільше близький до основної теми вступу, а отже—і до основної теми всього твору. Таким матеріалом і є заключний елемент головної теми, даний у трикратно-секвенційному викладі.

Відрізняється головна тема в репризі від експозиції і такою деталлю (не кажучи вже про те, що вся вона менш напружена, вірніше—напруження затримано з тим, щоб незабаром надати йому сильного вибуху): в експозиції зниження загального емоціонального напруження майже зовсім немає, не беручи останнього такта, який швидше зв'язує головну тему з побічною.

У репризі ж загальну лінію головної теми дано по хвилі динамічного diminuendo (в широкому розумінні цього слова). Тема з закличного тембру труб через більш м'який тембр валторн переходить у струнні інструменти (скрипка). Наприкінці зникає тривала остинатна ритмічна фігура супроводу, поступаючись місцем перед ритмічно плавним рухом, і, нарешті, поступово згасає динамічна лінія. Все разом на перший погляд наче знижує емоціональний рівень головної теми в репризі. Проте, це не так. Тимчасове зниження напруження головної теми в репризі посилює загальне напруження (знову—один з дійових прийомів симфонічного розвитку). Зате побічну тему, що вступає потім, у її першій половині дано в яскравій динамізації—збережено швидкий, однаковий з головною темою, темп, тоді як в експозиції побічна явно стримувала загальний потік руху. Змінено оркестровку: основну тему доручено віолончелі, з її схвильовано-людяним тембром, введено новий оркестровий тембр, якого зовсім не було в експозиції,— флейти (великі і piccolo). Флейти дають

остинатну ритмічну фігуру, яка динамізує всю фактуру. Обидві половини побічної теми динамізовано за рахунок розширеної і більш масивної оркестровки. Напруження надзвичайно зростає із з'явленням заключної теми, яка впритул підводить до великої, розгорнутої коди.

Кода є кульмінацією репризи, найяскравішою кульмінацією розробки і,—що найголовніше,—змістовою кульмінацією всієї „Героїчної увертюри".

І тому цілком закономірно, що основним тематичним матеріалом коди є не яка-небудь інша, а саме тема вступу, тобто та тема, яка, кінець-кінцем, є зерном усього твору, ембріоном для всього дальшого розвитку, та тема, яка була втіленням основної думки всього твору.

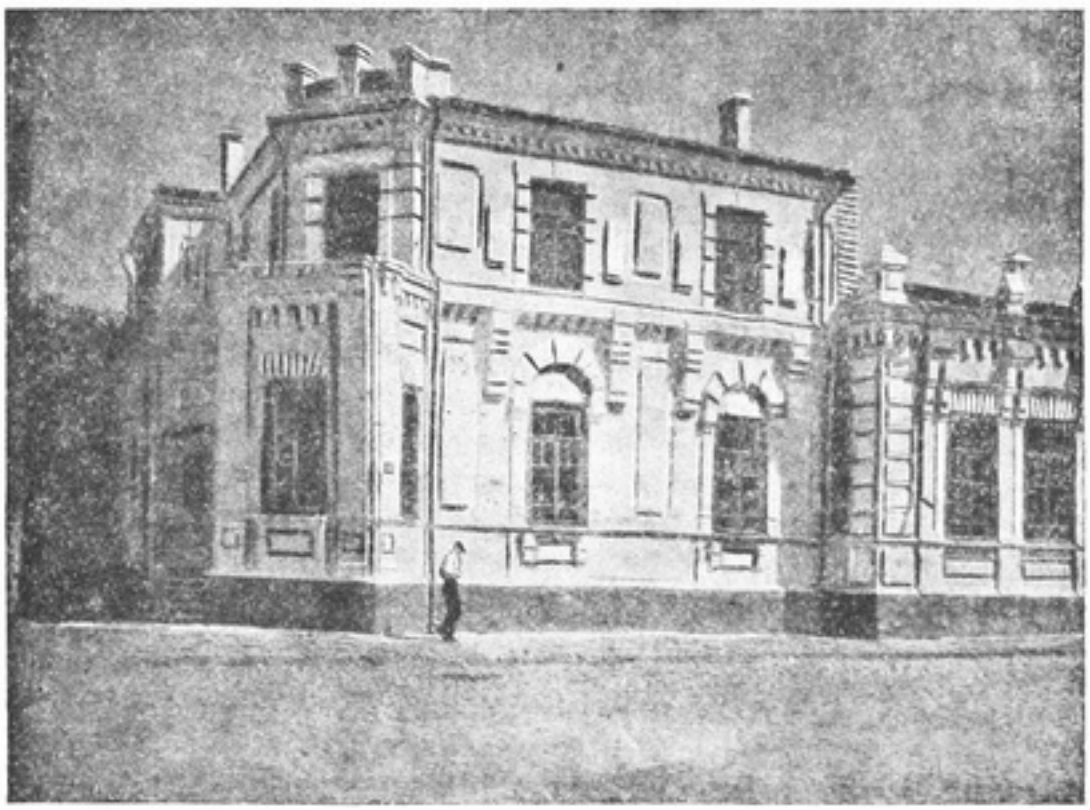
В „Героїчній увертюрі" композитор зумів поєднати кращі позитивні риси симфонічної спадщини з новими елементами радянської культури, що збагачують її, зберігши в той же час своє індивідуальне творче обличчя.

Своїми структурними ознаками увертюра зв'язана з класичним симфонізмом.

Можливо, і не в більшій мірі „Героїчній увертюрі" властиві риси романтичного стилю (особливості мелодизму—пісенність, властивості ладу, прагнення до розширення меж ладу за рахунок хроматизації, типові для романтиків терцові співвідношення тональностей, як, наприклад, між головною і побічною D—B та ін., деяка ладова нестійкість окремих настроїв, викристалізовування одного ладо-тонального центра в надрах іншого: найяскравіший приклад—основна тональність головної теми наче підготовлена нестійким тональним „блуканням" вступу, відсутність чіткого розподілу на окремі структурно-закінчені побудови і теми,—звідси наче „переростаючий", „переливчастий" характер тематизму і багато іншого).

Проте, в „Героїчній увертюрі" Косенка, поряд з органічним сполученням елементів, характерних для класичного і романтичного стилів, є риси, що роблять цей твір справді радянським твором. Це насамперед позначається, можливо, не в окремих особливостях тематизму чи в засобах його розвитку, а швидше в розв'язанні основного завдання, в розкритті основної ідеї—думки.

В „Героїчній увертюрі" тема героїзму, яка стільки раз піднімалась у музикальній культурі дожовтневого періоду, тут звучить зовсім по-новому. В цьому творі героїка зігріта справжньою теплотою людських почуттів, в ньому немає емоціональної обмеженості, він сповнений моці, сили і волі нового життєвідчування.



*Музичний технікум ім. В. С. Косенка в Житомирі.*

*Вс. Павкович*

# *Про дитячу музикальну творчість*

В сонячній країні соціалізму, в єдиній у світі країні, яка сміливо дивиться в майбутнє, найпильнішою увагою, найніжнішим піклуванням оточені ті, що несуть це майбутнє—наша славна талановита радянська дітвора. Ми, радянські музиканти, глибоко пережили зміст цих слів. На досвіді багатьох років творчої роботи ми добре усвідомили, що великі піаністи, обдаровані скрипалі, талановиті співаки не створюються в закритих лабораторіях, що ростуть вони в наших школах, дитячих будинках, дитсадках, ростуть вільні, щасливі, вирощувані суворою мужністю труда, радістю боротьби багатомільйонного колективу. Саме тут виховуються наші Ойстрахи, Фліери, Шафрани—горде і щасливе музикальне покоління нашої країни.

Ми любимо наших дітей, наші школи, наше майбутнє. За останні роки ми багато попрацювали над тим, щоб музичне виховання радянських дітей піднести на найвищий щабель, щоб створити нашій талановитій дітворі всі умови для творчого розвитку. В численних музичних школах нашої країни, сітка яких безперервно збільшується, ростуть і міцніють сотні і тисячі талановитих піаністів, скрипалів, віолончелістів. Вони прийдуть до консерваторії міцно озброєними. Вони прийдуть до нас уже музикантами,—бо вони працювали над собою в ті роки, коли складається музикант, коли складається людина. Бо музиканта не можна відокремити від людини,—і марно намагатись створити музиканта з уже складеної людини, вихованої поза музикою, поза музикальними уявленнями.

На жаль, те, що ми вже добре знаємо в галузі музикально-виконавській, лишається для нас ніби зовсім невідомим у галузі музикальної творчості,—у тій саме галузі, де найглибший органічний зв'язок усієї людської особистості з музикальними уявленнями є першою і необхідною умовою. Ми дуже мало дбаємо про виховання композиторських кадрів. Ми вважаємо чомусь, що вони повинні народжуватись відразу, в готовому вигляді приходити до консерваторії з уже визначеними творчими результатами. Ми вважаємо, що наша роль у цій галузі зводиться тільки до того, щоб сказати: „Так, у цього є талант, а в цього—немає",—і потім прочитати серію правил нововиявленому талантові.

Ми обманюємо самі себе. Адже ми прекрасно знаємо, як болісно важко дати справжню оцінку композиторові-початківцю, що приходить до нас, і як мало шансів на правильність цієї оцінки. Композитори йдуть до школи здебільшого без запасу потрібних уявлень, з убогими, часто хибними навичками. Кожен з нас знає, як важко працювати з цими людьми, наскільки мало плодотворна така робота. І все ж більшість із нас сидить, поклавши руки. Ми не робимо майже нічого, ми часто лінуємось навіть подумати про те, що маємо робити.

А тим часом поруч з нами живе наша чудова дітвора,—і виходить, що ми повинні у неї повчитись! Ця дітвора живе музикальною творчістю,—по-справжньому, глибоко живе нею. Музикальні думки займають у її житті стільки ж місця, як школа, уроки, ігри, а в цьому ж—усе життя дитини! І ось вони, ці діти, наші талановиті радянські діти, всупереч своїм лінивим старшим товаришам, створюють музику, набувають певних навичок,—хай випадкових, схоплених нальоту. У ці вдячні, найкращі моменти, коли складаються їх уявлення, інтереси, асоціації, ми байдуже залишаємо їх на самих себе. Гірше: ми іноді всміхаємось самовдоволено: „Дитяча творчість? Псування паперу! Чи варто думати про подібні нісенітниці?"

Уже протягом ряду років дитяча музична школа при Київській консерваторії проводить в галузі дитячої музикальної творчості цікаву експериментальну роботу. Результати цієї роботи показові. Всупереч повній незацікавленості до неї з боку керівних працівників консерваторії і Спілки радянських композиторів, всупереч певній „депресії", у якій перебуває сама робота в наслідок такої загальної байдужості,—діти, самі діти вирішили долю справи. Вдячні за ту частку уваги, яка була приділена їх творчим прагненням, вони сторицею відплатили за цю увагу.

Діти довели лінивим і недбалим дорослим, що вони гідні більшої уваги, що де в чому вони можуть показати шлях і своїм старшим товаришам по мистецтву.

Перед нами—ряд творів, написаних учнями дитячої музичної школи. Кращі з цих творів були виконані в концерті, що відбувся 28 квітня в залі консерваторії. Скромний концерт, на якому, між іншим, не було майже нікого з керівних працівників консерваторії і київських композиторів, дав небагатьом присутнім велике задоволення. Люди почули музику,—просту, безпосередню, багато де в чому наївну, але головне—справжню музику. Ту музику, за якою стоїть людина, що живе, думає, переживає. А хіба це не є найпершим і головним?

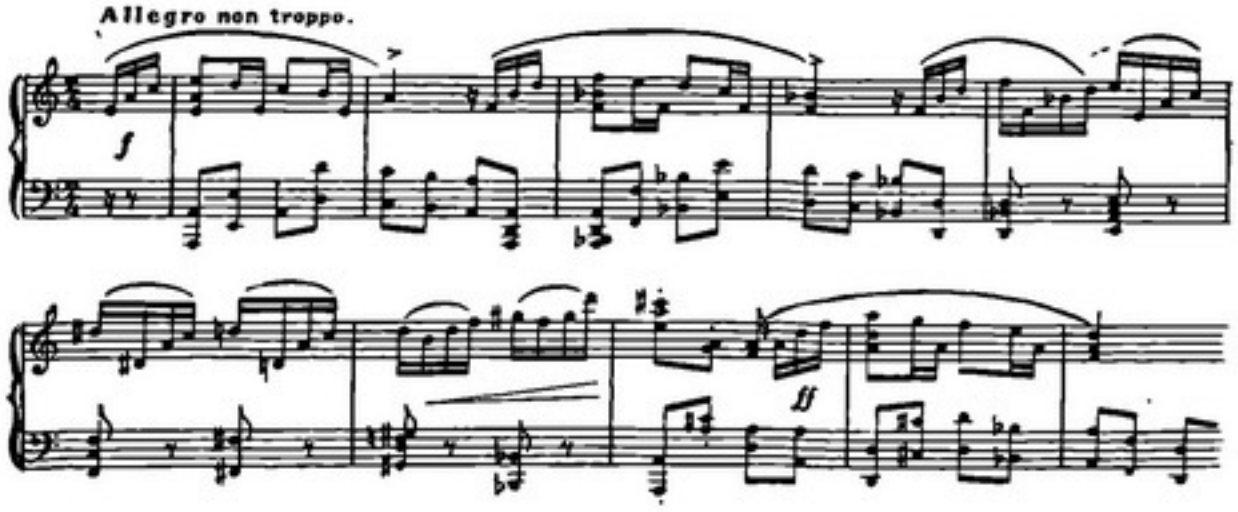
Лінивим і недбалим людям, що дивляться на дитячу музикальну творчість згори вниз, ми радили б уважно ознайомитись із цією творчістю. Ось вони перед нами, ці пісеньки, романси, мазурки, прелюдії, балади. В них ще багато технічно-наївного, невмілого, подекуди жорсткого. Але чудові уривки, що звучать поруч із цими невдалими, є запорукою того, що ці діти почувають тонко, глибоко, художньо, що вони за короткий час оволодіють майстерністю, якщо їм буде подано систематичну допомогу.

Ось перед нами твори юних шестикласниць—Левітової і Барбер. Два вальси Левітової (A-dur, a-moll) свідчать про добре художнє чуття юного композитора. Тут не тільки ясна гармонічна логіка, але й певна добірність розташування акордів і голосоведення (вальс A-dur). Якщо судити з характеру цих, а також і більш ранніх творів (наприклад „Шуточка"), автор тяжіє до рухливої, моторної музики,—слід би йому спробувати свої сили також у творах спокійних, співучих. Це, безперечно, розвине хороший своїми задатками мелодичний дар юного композитора.

Барбер живе, головним чином, у мелодичній творчості. Її пісеньки прості і дохідливі,—деякі з них дуже вдалі (наприклад, „Зевота и дремота", „Черевички"). Проте, слід відзначити, що гармонічна творчість у Барбер значно відстає від мелодичної і часто стає стандартною. Є також певна одноманітність ритму в деяких піснях (наприклад, в „Песне о горном орле"). Юний автор повинен більше ознайомитися з музикою, наслідувати Шуберта, Шумана, Чайковського. Шкода також, що автор не зацікавився покищо інструментальною музикою, особливо фортепіанною. Це привело б його до більшої гармонічної різноманітності.

Творчість шестикласника Юделевича становить значний інтерес. Не всі твори юного автора однаково цінні—багато з написаного зроблено не досить вміло. Проте, у Юделевича яскраво відчувається одна властивість, надзвичайно цінна для композитора,—уміння логічно розвивати думку, почуття розвитку і форми. Автор наслідує Бетховена,—а це хіба не найважче і найрідше наслідування! І тому шестикласникові Юделевичу,—мабуть, краще, ніж усім іншим юним авторам,—вдалось оволодіти формою сонатного аллегро. Його соната для фортепіано a-moll (перша частина)—кращий з написаних ним творів. Бетховенсько-шубертівська своєю фактурою, головна партія сонати дуже ясно, логічно розвивається і гальмується при переході до побічної. Гармонії ідуть від бетховенської апасіонати, сповнені твердої логіки й динаміки.

*Приклад № 1*



Розробка сонати добре побудована за задумом, дуже рухлива і динамічна в тональному відношенні,—проте, недостатні технічні навички автора відчуваються в деяких незграбностях модуляції і голосоведення. Характерною для сонати, як і для всієї творчості Юделевича, є велика скромність викладу і цілковита відсутність гонитви за зовнішніми ефектами.

З інших творів Юделевича слід відзначити мазурку C-dur. Дуже тверда, настійна, цілеспрямована основна тема мазурки наближається до народних мазурок Шопена. Добре також зіставлені тональності головної теми і тріо,—сполучення це позбавлене шаблонності (C-dur—E-dur). Слід звернути в той же час увагу на характерні зловживання автором тісним розташуванням лівої руки в низькому регістрі, далеко від правої руки. Таке розташування, що зустрічається і в інших творах Юделевича (соната, рондо—a-moll), приводить до важкості звучання.

Романс „Туча" належить до мало вдалих творів Юделевича. При простій і ясній мелодії, романс відзначається надмірною сентиментальністю (особливо в другій половині) і одноманітністю гармонії. Ми думаємо, однак, що ця невдача є лише етапом. Авторові, безперечно, треба попрацювати над вокальною музикою, щоб добитись гнучкої, співучої мелодії, якої йому покищо невистачає (Adagio D-dur). Разом з тим автор повинен продовжувати роботу над творами великої форми,—і для цього насамперед освоїти елементи гармонічної техніки.

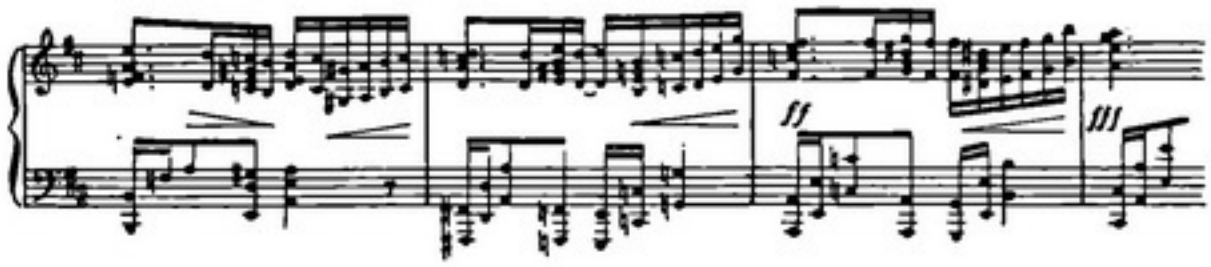
Учень восьмого класу, віолончеліст Андрющенко—автор ряду творів для віолончелі і фортепіано, дуже привабливих своєю щирістю, патетичністю і соковитою, насиченою гармонією. В основу своїх творів Андрющенко кладе грузинські народно-пісенні інтонації і ритми. В кращих уривках (наприклад, в „Грузинском танце") можна відзначити велику динамічність, дуже повну і позбавлену шаблону гармонію, добре ритмічне почуття.

Слід, проте, відзначити, що гармонія Андрющенка дещо одноманітна і мало рухлива. Іноді це приводить до багаторазового повторення одних і тих же гармоній і до тональної монотонності (наприклад, у ноктюрні). Не всюди добре викладена також фортепіанна партія,—вона важкувата, подекуди незручна і не зовсім ясна своєю гармонією. Авторові слід було б попрацювати над невеликими фортепіанними творами, щоб цілком освоїти фортепіанний виклад.

Твори учня дев'ятого класу—скрипаля Бабкова („Мазурка-мініатюра" і „Фантастичний танець") свідчать про наявність у автора доброго і вірного гармонічного почуття і мелодичної винахідливості. Проте, твори нерівноцінні. Якщо в мазурці автор був дуже скромний і дав хорошу, ясну мелодію, то у „Фантастичному танці" юний композитор трохи захопився труднощами скрипкової техніки—це привело до незграбностей у гармонії і до загальної розпорошеності всього твору. Це тим прикріше, що в „Фантастичному танці" є багато добрих гармонічних прийомів, хоч і не позбавлених деяких технічних хиб. Автор повинен попрацювати над фортепіанними і вокальними творами,—це допоможе йому розвинути звичку до більшої стриманості викладу в цілому і, зокрема, мелодії.

Значний інтерес становить творчість дев'ятикласника—піаніста Курдюмова. Найсильніше в цій творчості є добре почуття форми і здатність до динамічного розвитку думки. Щодо цього Курдюмов має багато спільного з Юделевичем. Проте, якщо Юделевич мислить у бетховенсько-шубертівському плані, то форма Курдюмова має переважно романтичні риси. В „Фантазії" добре подано розвиток думки, цікавий як своєю динамікою, так і свіжою, нестандартною фактурою:

*Приклад № 2*




Гармонічна мова „Фантазії" також сильно романтизована, пом'якшена багатьма малими септакордами,—проте, це не заважає авторові розуміти гармонію динамічно. Так, наприклад, тричі повторене романтичне зіставлення $Д_9$ з II ступенем H-dur виявляється, нарешті, як „розгойдування" перед функціональним стрибком.

До хиб „Фантазії" слід віднести тональну одноманітність цілого, а також надмірне звукове перевантаження. Навіть лірична тема (G-dur) викладена дуже „густо", з мелодією, без особливої потреби подвоєною в октаву. Це перевантаження приводить до деякої неясності загального плану твору і місця головної кульмінації.

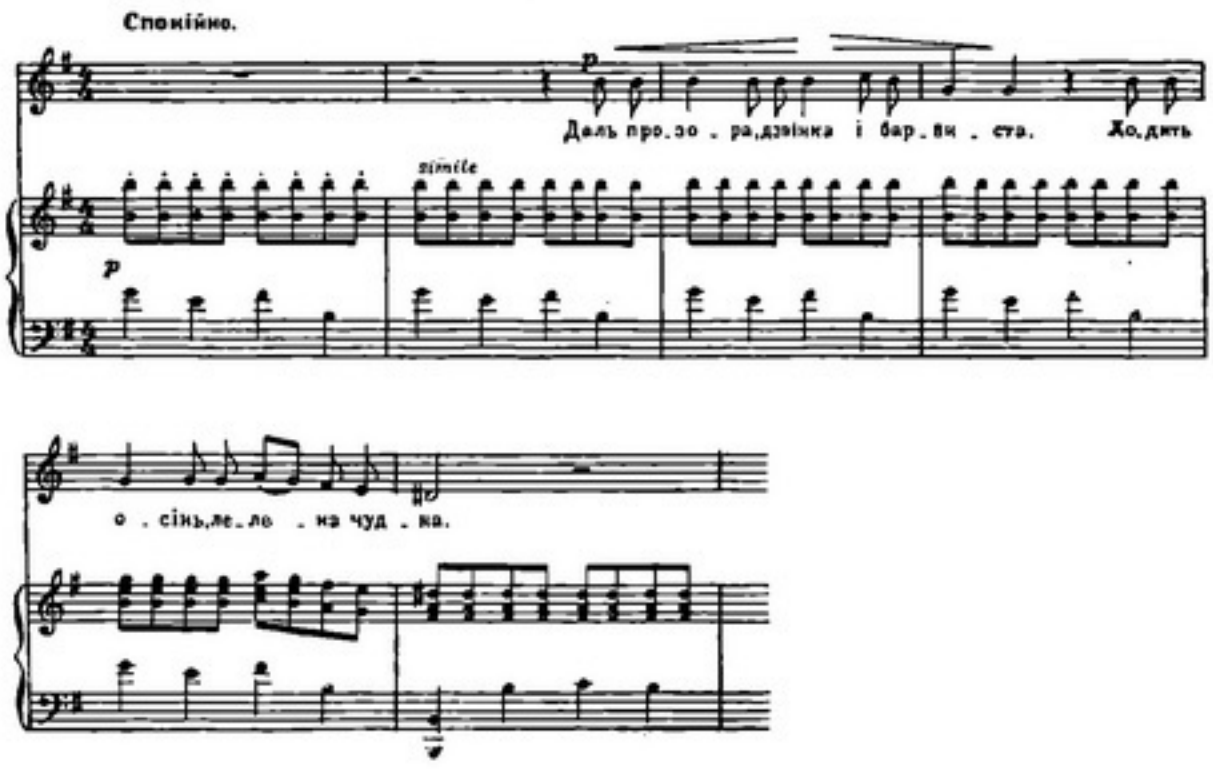
З інших творів Курдюмова найбільший інтерес становить „Експромт" для фортепіано, скрипки і віолончелі. Дуже ясний і простий своєю загальною формою і задумом, цей твір відзначається виразною у своїй класичній простоті головною темою. Гармонія „Експромту" проста і ясна, ход подекуди трохи незграбна.

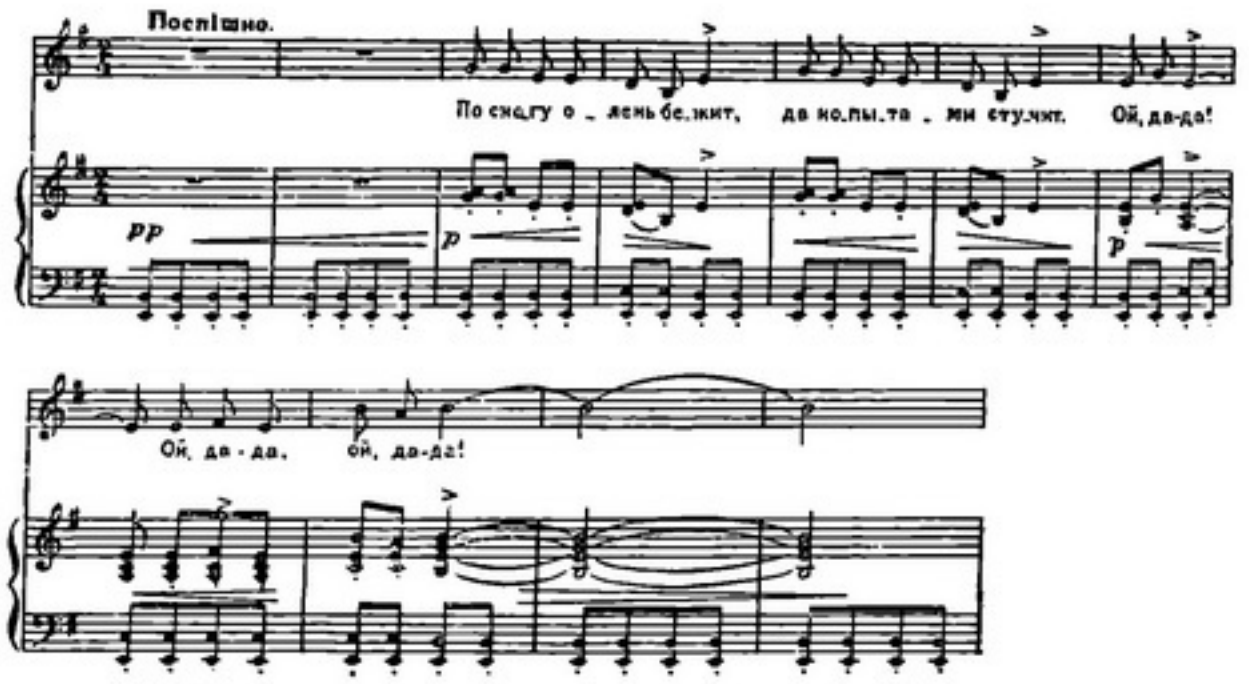
Гавот Курдюмова—спроба стилізації. Головна тема—дуже проста, наївна, переконлива, хоч і не витримана в ритмічній схемі гавота, бо починається з сильної частки такта. Середня частина значно слабіша. До того ж вона, зберігаючи головну тональність, надає всьому творові великої тональної одноманітності. Таку ж одноманітність можна відзначити і в мазурці, хоч сама мазурка не позбавлена певної шопенівської витонченності.

Творчі роботи Курдюмова, безумовно, свідчать про його обдаровання. Тим більше хочеться порекомендувати юному композиторові наполегливо працювати над собою, особливо в галузі великої форми. Автор повинен добитись подолання тональної статики, яка у нього ще є,—це є його першим і невідкладним завданням.

Дуже добре враження справляють твори учениці десятого класу Цеперник. Твори ці—переважно вокальні мініатюри: дитячі пісеньки, романси. Їх загальна чудова властивість—надзвичайна щирість, простота і пластичність. Автор живе в світі образів сонячної природи, в світі дитячих фантастичних уявлень. Ці образи він передає прозорим звукописом, дуже рельєфним і лаконічним. Ось, наприклад, якими скупими і виразними штрихами змальовує Цеперник настрій осені в пісні „Осінь", тупіт оленя в „Самоедской песне":

*Приклад № 3*



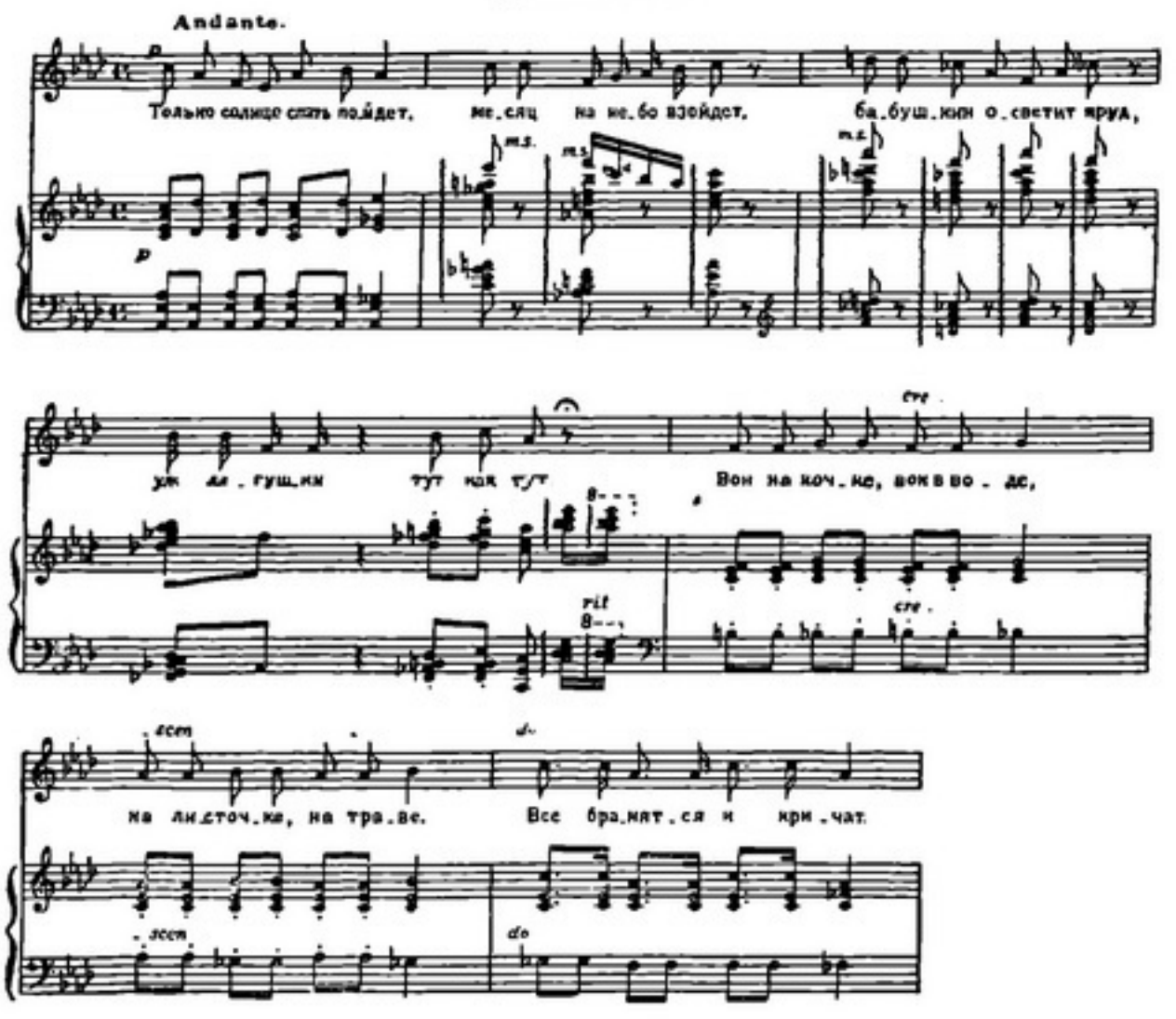



Приклади хорошого пластичного звукопису можна знайти і в ряді інших пісень, наприклад у „Весні", „Ялиноньці" та ін. У фортепіанному творі „Ручеек" автор, вірний своєму методові, створює пластичну картину струменів води.

Прагнення до зображувальної рельєфності приводить до того, що гармонічна мова Цеперник досить своєрідна і далека від шаблону. В ряді моментів можна відзначити явні риси імпресіонізму, наприклад в „Японському танці", в романсі „Вітер з гаєм розмовляє" тощо.

Найбільший творчий успіх Цеперник—дві дитячі пісеньки: „Ку-ку" і „Лягушки",—особливо остання. Кращі моменти в цих пісеньках є зразком яскравої музикальної виразності:

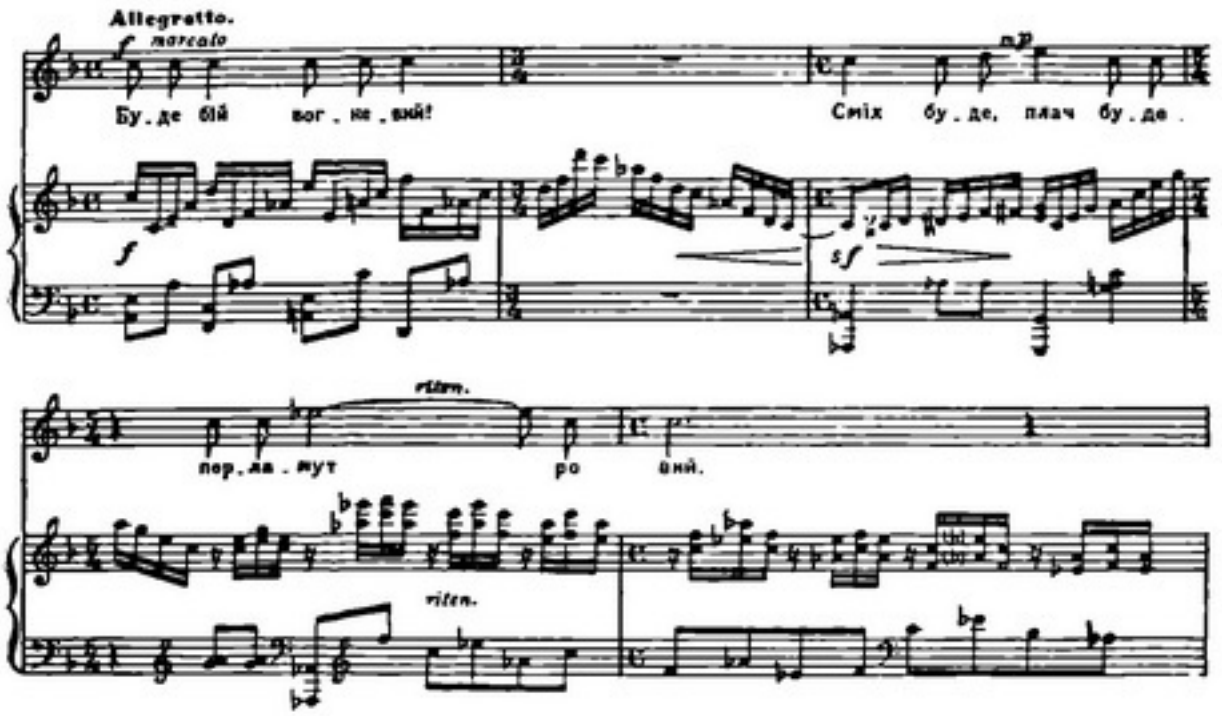
*Приклад № 4*



Проте, треба зауважити, що гармонічна мова Цеперник досить нерівна. Не зміцнена потрібною технікою, її імпресіоністична гармонія досить часто потрапляє в тупик і приводить до незграбностей. Такі непереборені труднощі зустрічаються навіть у кращих творах автора,—однак, чудові рядки, що звучать поруч, свідчать про те, що авторові потрібно тільки одне: робота і робота. Є у Цеперник і інша важлива прогалина: звертаючи всю увагу на пластичний звукопис, вона покищо мало дбає про форму, про логіку розвитку думки. Тому твори її досить мозаїчні і розпорошені. Автор повинен попрацювати як слід над інструментальною (до того ж непрограмною) музикою, і насамперед над фортепіанними мініатюрами.

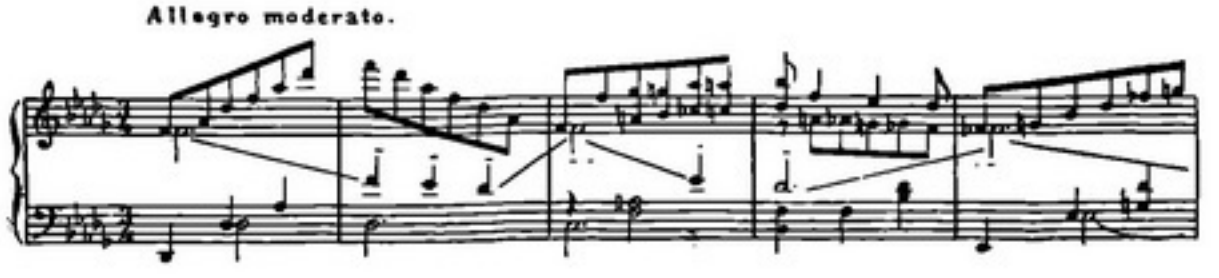
Великий інтерес становить творчість учениці десятого класу Рожавської. Різноманітна своїми жанрами (пісні, романси, твори для фортепіано, для скрипки з фортепіано), ця творчість свідчить про значне музикальне обдаровання автора. Краще в творах Рожавської—це хороше, тонке, гармонічне почуття, почуття голосоведення і відчуття техніки інструмента. Гармонічна мова автора—від Ліста, Шопена, раннього Скрябіна, Рахманінова. Гармонії завжди повні, соковиті, послідовність їх логічна. Не зважаючи на більш-менш складні послідовності, технічно незграбні місця відносно рідкі. Можна відзначити безумовне тяжіння автора до пом'якшених гармоній: малих септакордів (з мінорним і зменшеним тризвуччями), нонакордів і т. ін. Прикладом соковитої, м'якої гармонічної мови може бути такий уривок з романсу „Арфами, арфами":

*Приклад № 5*




Твори Рожавської для фортепіано і для скрипки з фортепіано свідчать про хороше голосоведення і про вміння автора використати технічні можливості інструмента. Так, наприклад, у другій темі з „Балади" для фортепіано автор добре, в манері Ліста, викладає тему, що звучить в середньому регістрі:

*Приклад № 6*



„Балада“ — центральний і найфундаментальніший твір Рожавської. Написаний у романтичному дусі, сповнений патетики, він справляє добре враження своєю насиченістю і повнотою. В першій темі красиво звучать підголоски скрябінського типу. Добре зроблено підхід до репризи, цікавий своєю гармонією і динамічною лінією. Слабим місцем балади є, проте, її форма, її ціле. Контрастуюча тема, не зважаючи на всі позитивні риси, надто близька до головної своїм настроєм, своєю пасажною фактурою, — ця близькість ще посилюється великою тональною статичністю всієї балади, багатством звучання b-moll і Des-dur. В результаті — зупинки між окремими частинами перетворюються із зв'язуючих у поділяючі, — і вся балада ніби розпадається на ряд окремих епізодів, стає мозаїчною.

Тональна одноманітність властива і рядові інших творів Рожавської, наприклад, в етюді e-moll майже неперервно панує тоніка „e“, а в „Andante і Scherzo“ для скрипки нерухливість тональності fis-moll значно стомлює. Це тим прикріше, що в „Andante і Scherzo“ є багато хорошого: обидві теми (і Andante, і Scherzo) переконливі своєю простотою і виразністю.

Романси Рожавської відзначаються красивою, повною гармонією і хорошою мелодичною лінією. Проте, слід закинути авторові одноманітність настрою цих романсів. Майже всюди панує м'яка романтична патетика, досить загального характеру. І якщо такий настрій відповідає, наприклад, змістові тексту „Арфами, арфами“ Тичини, то значно менш переконливий він у „Сонеті“ на слова Лермонтова і вже зовсім не відповідає текстові Рильського „Ми збирали з сином“. Захоплюючись чисто музикальною стороною створюваного, Рожавська, очевидно, не завжди продумує до кінця образ. Це помітно і на окремих деталях творів. Так, наприклад, у „Сонеті“ підхід до мелодичної кульмінації всього романсу падає на слова: „Бесчувственным исполнен божеством“, а в романсі „Арфами, арфами“ патетичний підголосок у фортепіано з'являється в момент тексту: „Квітами, перлами закосичена“.

Між тим Рожавська, очевидно, може уникати подібних помилок. В таких пісеньках, як „Колокольчики“, „Якби мені черевички“, вона досягає великої рельєфності образу.

Дані Рожавської зобов'язують її систематично працювати над собою. Вона повинна освоїти велику форму, подолати тональну статику і одноманітність типу викладу, які у неї ще є. Серйозно слід також їй зайнятись подоланням надмірної „пасажності“ у викладі думок на фортепіано, добитись більшої ритмічної і динамічної рельєфності. В області романсу — всю увагу приділити правдивій характеристиці образу.

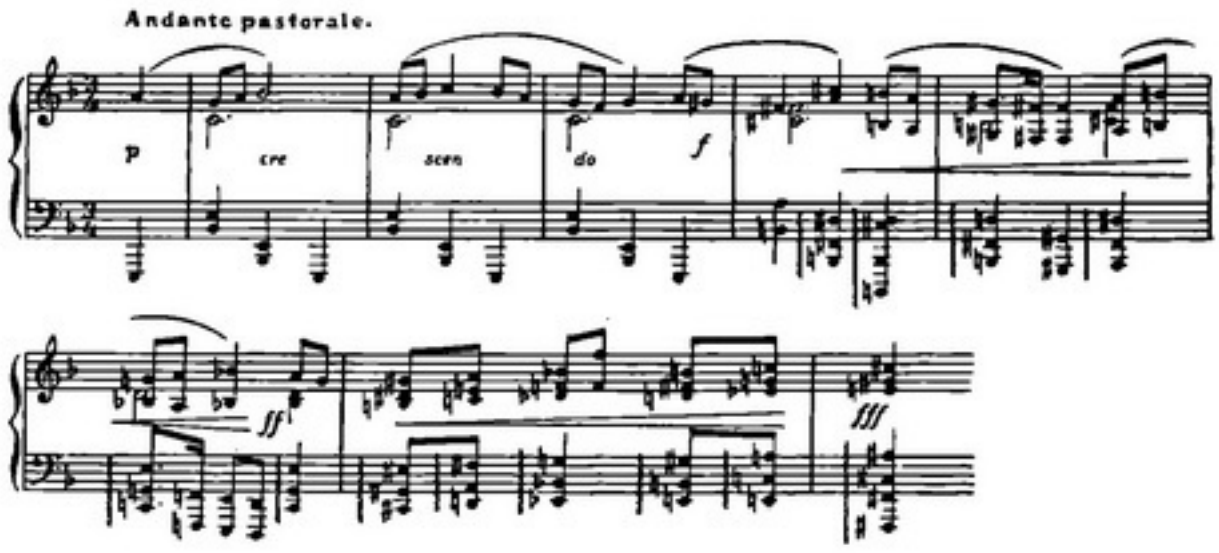
Творчість учня десятого класу Фіало теж становить значний інтерес. Тут знову інша індивідуальність, інший творчий світ. Фіало пише майже виключно інструментальну музику. Це не випадково. В музиці він не шукає відображення конкретних речей дійсності, — в музиці він міркує, ставить проблеми, намагається музикальними засобами розв'язати їх. Не дарма навіть у програмних етюдах, написаних на мотиви Коцюбинського „З глибини“, він лишається вірним собі і не стільки відбиває сюжет, скільки міркує з його приводу.

Ці властивості творчої натури Фіало — і його сила і його слабість. Фіало пише хороші, цікаві твори, коли він у своїх міркуваннях не відходить від життя. Так, наприклад, дуже переконливо і просто звучать два ноктюрни — F-dur і c-moll, з їх м'яким, спокійним спогляданням, з їх своєрідним настроєм, не позбавленим витонченості. Не менш добре і переконливо звучить глазуновського характеру мазурка D-dur, проста своєю думкою і красиво оброблена. Але іноді Фіало надто заглиблюється в свої міркування, — тоді він відривається від дійсності, музика його стає абстрактною, гармонії — неясними і жорсткими, думка — млявою. Чимало таких місць

є в трьох етюдах на мотиви Коцюбинського, зустрічаються вони неодноразово і в інших творах, а особливо в абстрактно-туманному романсі „О, ніжна Інно" (на текст Тичини). Від цього багато сторінок творів Фіало стають нерівними, строкатими: ясні, прості місця чергуються з заглибленням у морок. Так, наприклад, у третьому етюді на теми Коцюбинського („Самотній") поруч з абстрактними рядками звучать народно-пісенні інтонації.

Гармонічна мова Фіало—досить різноманітна. Подекуди гармонія цілком ясна і проста—в ранньо-романтичному дусі (ноктюрни, прелюдії), подекуди ж вона значно ускладнюється (етюди, концерт): часто використовуються сполучення з малими секундами і великими септимами, випадкові сполучення, утворені в наслідок сплетіння голосів. Нерідко зустрічаються гармонічні жорсткості, які можна пояснити, очевидно, не тільки недостатнім володінням технікою. В третьому етюді є уривок явно імпресіоністичного характеру:

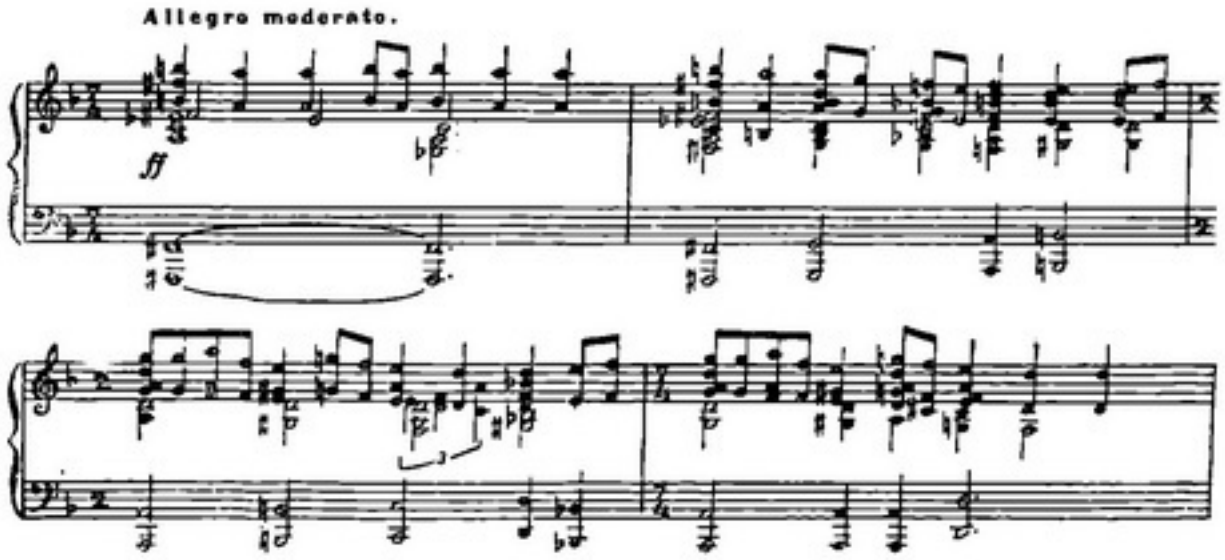
*Приклад № 7*




В прелюдії Des-dur помітний вплив гармоній Ліста і Скрябіна. В концерті відчувається дещо від прийомів Хачатуряна.

Фортепіанний концерт (перша частина) є центральним твором Фіало, і в ньому, мабуть, найяскравіше відбились як позитивні, так і негативні риси творчості молодого композитора. Концерт побудований на цікавому матеріалі. Перша тема ($^7/_4$)—епічна билинна мелодія—широка, тверда і сильна. Автор трактує її патетично, проводить у великому навантаженні, на різко дисонуючих співзвуччях:

*Приклад № 8*




При спірності ряду дуже жорстких гармонічних зворотів, обидві теми становлять все ж значний інтерес. Проте, тут же виступає і слабе місце концерту: обидві

теми досить статичні. Вони повторюються, з тональності переходять у тональність, викладаються так чи інакше, але по суті вони не розвиваються. Треба визнати, що самі теми, при всіх їх позитивних рисах, дуже важкі для розробки і потребують великої композиторської техніки. Авторові не вдалося створити лінію розвитку,— від цього і експозиція, і, особливо, розробка, дуже мозаїчні і розпорошені. Схильність же автора більше міркувати, ніж віддаватись безпосередньому почуттю, ще більше посилила цю розпорошеність.

Твори Фіало—безперечна запорука його майбутнього великого росту. Автор повинен серйозно взятись за велику форму, обмеживши себе спочатку сольною фортепіанною сонатою і простішою, ретельніше відібраною музикальною тематикою. Автор повинен попрацювати над вокальною музикою, щоб виробити більш кантиленну, співучу мелодію, якої у нього не завжди вистачає, і, головне, щоб його музикальні образи стали щільно пов'язаними з життям, з відчуваннями і бажаннями, які мають насамперед хвилювати і сповнювати композитора.

* * *

Такими є факти. Скромний досвід роботи в одній дитячій музичній школі показав, які невичерпні музикальні скарби таїть у собі юне покоління щасливих радянських людей.—Ці „паперові мазуни", виявляється, є не тільки чудові музиканти,— у своїх творах вони показали яскраву індивідуальність, імпульсивність, а часто, всупереч усім „але", навіть гідну уваги техніку письма,—все те, чому може позаздрити дехто з „маститих" композиторів.

Це—факти. А ось і інші факти. На конкурсі студентських творів на тематику Шевченка, організованому в минулому році в Київській консерваторії, керівники творчого гуртка дитячої школи демонстрували деякі з творів учнів школи. Не зважаючи на те, що, за одностайною думкою більшості присутніх, ці дитячі твори справили найкраще враження, представники київських композиторів, що засідали в жюрі, категорично відмовились обговорювати дитячу творчість, заявивши авторитетно, що вся ця творчість—дурниці і стимулювання її—непотрібна витівка.

Другий факт. На виїзному пленумі Оргкомітету Спілки радянських композиторів СРСР, що відбувся недавно в Києві, московські і ленінградські товариші зацікавились творчістю учнів музичної школи і просили організувати показ цієї творчості. Показ організований не був—хоч пленум відбувався в одному будинку з дитячою школою.

Більшість керівних педагогів консерваторії стоїть на тій же позиції ігнорування дитячої музикальної творчості. Не дивно, що в таких умовах керівникам творчого гуртка дитячої школи доводилось вести свою роботу „на гальмах". Слід віддати належне цим керівникам,—вони все ж працювали не за страх, а за совість. Організатор гуртка і безпосередній керівник ребят молодшого віку—Клара Йосифівна Шац вкладає в свою справу великий, невгасимий ентузіазм. Всіма засобами стимулюючи творчість ребят, організовуючи покази, концерти, записи, невтомно борючись з косністю поглядів на дитячу музикальну творчість, Клара Йосифівна привабила до себе ребят і об'єктивно провела велику і корисну роботу. Керівник старших ребят—професор Матвій Акимович Гозенпуд, не зважаючи на свої великі і різносторонні навантаження (як композитор, піаніст і педагог), протягом ряду років приділяє велику увагу роботі з юними композиторами, уперто пливучи проти загальної течії.

І все ж діяльність обох керівників проходила і проходить під безперечним тиском фальшивої обстановки, що складалася навколо. Керівництво юними композиторами вони змушені були обмежувати найзагальнішими оцінками і побажаннями. Ні про яке систематичне навчання не могло бути й мови, бо відразу ж лунали обурені голоси: „Як? Робити з дитини професіонала композитора? Начиняти їй голову всілякими гармоніями та поліфоніями?!.." і так далі, і тому подібне.

Ми вважаємо, що слід, нарешті, поставити це надзвичайно серйозне питання на всю його широчінь. Думка, що склалася у нас навколо роботи творчої групи дитячої музичної школи, є невірна, хибна і об'єктивно-шкідлива. Ми вже навіть не згадуємо про можливість якоїсь „шкоди" виконавських професіональних навичок для дитини,—але ми вважаємо правильним кричати про шкоду для неї навичок компо-

зиторських! Безглуздість такого твердження самоочевидна. Адже, ідучи послідовно, так можна дійти думки, що для дитини шкідливо набувати навичок з читання, знання з арифметики, географії і т. д. Між тим, цілком, ясно що дитина, у якої є імпульс до творчості, однаково творитиме, однаково писатиме музику. Але позбавлена керівництва і допомоги, вона йтиме навпомацки, робитиме помилки. В кращому разі дитина сама, ціною великих зусиль і праці, зуміє знайти шлях до подолання цих помилок. В гіршому випадку (а так буває найчастіше), повторюючи помилки, вона закріпить їх,—ці помилки стануть звичайними асоціаціями—і тоді боротьба з ними буде дуже важка, а іноді і неможлива. Хто ж із нас, досвідчених майстрів, відповідатиме тоді за цю дитину?

Радянські діти—найщасливіші діти в світі. Вони мають усе, що потрібно для всестороннього розвитку їх здібностей, талантів. Радянська країна дала дітям прекрасні, світлі школи, культурних керівників, допомогу в усіх починаннях. Юні авіамоделісти, юні натуралісти, юні математики—яка величезна армія майбутніх знатних людей виховується з раннього дитинства в наших радянських школах! На цьому яскравому різнобарвному фоні сумом і холодом віє від дивовижних поглядів на дитячу музикальну творчість, які збереглися ще, на жаль, в нашому музичному середовищі. Час ці погляди остаточно викорінити! Талановита, щаслива радянська дітвора повинна мати те, на що вона має цілковите право!

*В. К. Стеценко*

# *Італьянська скрипкова література XVII століття*[1]

XVII століття—це вік дозрівання, кристалізації основних показників скрипкового мистецтва. Сили, що покликали до життя новий вид інструментальної музики, продовжують свій вплив[2].

Шлях розвитку скрипкової літератури в XVII ст. складний і суперечливий. Старі традиції ще відчуваються тут, нове завойовується з великими зусиллями і часто побічними шляхами. Але все таки кінець століття приносить міцне утвердження принципу солірування і розвиток скрипкової техніки. Індивідуалізація скрипки прогресує. Розглянемо ближче, як здійснюється цей процес у XVII столітті.

Початком власне скрипкової композиції і першою спробою застосування до скрипки принципу сольної гри є соната для скрипки Біаджо Маріні (1617 р.). Цілком зрозуміло, що в цьому творі не можна ще шукати якихось чітко визначених скрипкових особливостей, якоїсь виразної закономірності музикальної форми, характерної саме для скрипкового твору. Цей твір є тільки спробою намітити самостійні шляхи розвитку скрипкового мистецтва. Але від спроби до ствердження ще дуже далеко.

Розвиток скрипки в XVII ст. не можна розглядати тільки з погляду з'явлення нових специфічно скрипкових технічних прийомів виконання. Індивідуальність інструмента не могла цілком проявитись поза цільною органічною музикальною формою,

---

[1] Уривок з дисертації „Джерела скрипкового концерту" (кафедра історії музики Київської Державної ордена Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського — керівник проф. А. В. Ольховський).

[2] Див. статтю „Джерела скрипкового мистецтва", „Радянська музика" за 1939 р., № 4.

що відповідає цим технічним прийомам і особливостям. Саме в XVII столітті такі шукання в галузі музикальної форми ідуть поруч, пліч-о-пліч з шуканнями нових технічних і виразних скрипкових засобів.

Чому для струнної інструментальної музики XVII ст. створення музикальної форми становило особливу проблему? Тому що тут не можна було широко скористатись з завоювань вокальної поліфонічної музики, від впливів якої інструментальна музика ледве тільки звільнилась. Справді, формотвірним стрижнем у вокальній музиці був текст, який визначав собою цільність музикальної побудови; з засобів, що об'єднують ціле, основним був принцип імітації. При природному відмиранні першого фактора другий також не міг відіграти вирішальної ролі в створенні форми струнної інструментальної музики — і насамперед тому, що не відповідав монодичній природі скрипки (інша справа — в клавірній і органній музиці: там використання поліфонічного принципу було природнішим і привело через розвиток Ricercar до розквіту фуги). Крім того, якщо врахувати загальну реакцію проти поліфонії в XVII ст. і стилістичну спрямованість до гомофонії, то стане зрозуміло, що струнна інструментальна музика, щоб уникнути безладності в застосуванні нових засобів, повинна була виробити новий принцип музикальної побудови. Таким новим принципом було зіставлення музикальних відрізків, що відрізняються один від одного темпом і розміром, тобто принцип контрастування руху. Розвиток і удосконалювання цього принципу в XVII ст. — це в значній мірі заслуга струнної інструментальної музики.

У XVI столітті оркестрова канцона і соната були основними формами застосування скрипки. Дж. Габріелі, який намагається запровадити вперше принцип контрасту, надав рішучого поштовху дальшому розвиткові канцони і сонати. Цим же шляхом іде за ним творець сольної скрипкової сонати — Маріні. В цьому ж напрямі працюють у першій половині XVII століття і інші майстри скрипкового мистецтва.

Спочатку відрізняючись одна від одної (протилежно до сонати, канцона мала рухливіший і більш поліфонічний характер) ці форми поступово втрачають відміну і до середини століття існують як синоніми. Так, наприклад, у збірнику Масс. Нері від 1645 р. між сонатами і канцонами не помітно достатньої різниці. Соната поступово перестає бути вступом до вокальних творів і, запозичуючи від канцони елементи контрапункта (який, проте, тут значно спрощується) і контрастне чергування розділів, стає самостійною і провідною формою струнної камерної і сольної музики. Прагнення до контрастування в першій половині XVII ст. проявляється покищо тільки в протиставленні повільних і швидких відрізків сонати. Протиставлення це покищо не розчленоване, в ньому розділи, що чергуються, ідуть один за одним без перерви, сполучаючись у ціле невеликими зв'язуючими вставками. Кількість таких розділів у сонаті спочатку досить значна, але розміри їх дуже невеликі — ця особливість надає структурі ранніх сонат деякої мозаїчності і строкатості.

Такою є, наприклад, соната Маріні для скрипки і цифрованого баса, видана в 1628 р. Умовно її можна розчленувати на дев'ять контрастуючих розділів, при середній величині кожного в 20—25 тактів. Іноді ці розділи відокремлені один від одного кадансом, іноді ж безпосередньо зливаються один з одним. І все таки прагнення до їх протиставлення тут виразно виявляються. Разом з протиставленням характеру руху (повільно — швидко) легко відчувається і протиставлення різних видів скрипкової техніки, що розвивається (розділ у подвійних нотах, розділ у трелях, кантиленний розділ).

Дальший розвиток сонати характеризується прагненням дедалі більше розширювати розміри окремих розділів і одночасно обмежувати їх кількість трьома-чотирма. Більш певне розмежування таких розділів чіткими кадансами, природно, приводить до перетворення їх у самостійні частини однієї спільної сонатної побудови.

Перехідним етапом до поділу сонати на частини є творчість італьянського композитора, скрипаля-віртуоза Джамбаттіста Фонтана (помер в 1630 р.). Хоч структура його сонат і одночастинна, але наявність у ній розмежовуючих кадансів вказує на можливість закріплення сонатних розділів як частин сонати. Те саме спостерігається в одночастинних сонатах (ор. 4, 1645 р.) М. Уччеліні.

 До середини століття поділ сонати на кілька частин був уже досить підгото-

влений. Уперше він явно виявився у того ж Біаджо Маріні (сонати 1655 р.). Хоч певна кількість частин зразу ще не встановлюється,—вона коливається від трьох до семи, порядок їх чергування ще дуже довільний і ще немає закономірності побудови кожної частини,—проте, поділ сонати на контрастуючі частини стає з цього часу загальним правилом. У другій половині століття в італьянській музикальній практиці одночастинні сонати вже майже не зустрічаються.

В XVII столітті принцип сольної гри на скрипці ще не набув загального визнання і, якщо порівнювати його з іншими видами виконавства, відігравав другорядну роль. Для XVII ст. вирішальне значення мають ще ансамбльові форми сполучання двох-трьох-чотирьох інструментів. З цих форм виділяється і висувається на перший план форма тріо-сонати, початок розвиткові якої дав у 1613 р. Соломон Россі. З середини XVII ст. перевага тріо-сонати в інструментальній практиці Італії стає очевидною.

Говорячи про розвиток сонати у XVII ст., ми маємо на увазі головним чином застосування її як учасника ансамблю тріо-сонати. Звичайно в тріо-сонаті брали участь дві скрипки і „basso continuo" (клавішний інструмент та віолончель), що супроводив їх. Партія баса доручалась органові, клавесину, чембало або лютні і давала її виконавцеві широкі можливості для імпровізації: крім акордового супроводу, бас повинен був забезпечити також мотивне чергування з партіями провідних інструментів. У такому вигляді тріо-соната існувала аж до середини XVIII ст., лишаючись однією з найпопулярніших і найулюбленіших форм камерної музики. Соло-соната протягом більшої половини XVII століття була лише різновидністю, розгалуженням форми тріо-сонати. Мало відрізняючись своїм стилем і будовою від тріо-сонати, вона займає значно менше місце в музикальній практиці того часу. По суті соло-соната не являла собою нової якості, бо вона здебільшого виконувалась трьома інструментами: крім скрипки, генерал-баса, тут також іноді брала участь ще віолончель або контрабас (аналогічно до тріо-сонати, яка фактично була сполученням чотирьох інструментів). Цей звичай згодом зникає, і подвоєння басового голосу, в зв'язку із зростаючою його „об'єктивізацією" (тобто в зв'язку із зведенням його ролі лише до гармонічної опори), поступово втрачає своє первісне значення— і наприкінці XVII ст. соло-соната набуває значно більшої самостійності. Щодо цього характерною є творчість Кореллі, на якій ми спинимось нижче.

Чим же пояснюється порівняно повільний розвиток принципу солірування в XVII ст.?

Молода, ще незміцніла інструментальна музика не могла зразу цілком подолати старі поліфонічні традиції. Рішучий поворот у бік гомофонії набагато легше був здійснений в області опери, де нововинайдена речитативна мелодія, яка вимагала, крім мелодичної виразності, також декламаційно ясних слів, не могла по своїй суті миритися з поліфонією. Інструментальна ж монодія, залишена на свої власні, незміцнілі ще сили, пробивала собі шлях значно повільніше. Особливо ж у першій половині XVII століття вона змушена була робити значні поступки поліфонії. Якщо в області опери панування гомофонії ствердилось, так би мовити, „революційним" шляхом, то в області інструментальної музики процес ствердження нового стилю відзначався величезною часткою „компромісності". Інструментальна музика переживала наче процес переростання поліфонічного стилю в гомофонічний.

Справді, протягом більшої половини XVII ст. у всій інструментальній музиці— і особливо в музиці для струнних смичкових інструментів—спостерігаємо складне взаємопроникнення, співіснування і боротьбу гомофонічних і поліфонічних елементів. Хоч принцип генерал-баса міцно ввійшов в інструментальні твори, але поряд і разом з цим тріо-соната широко користується контрапунктичними прийомами розвитку музикального матеріалу. Фугоподібність, різні види імітації відігравали дуже істотну роль не тільки в тріо, але і в соло-сонатах XVII ст., і деякі скрипкові композитори нерідко були не від того, щоб продемонструвати свою контрапунктичну майстерність. Наприклад, у творах Дж. Б. Віталі (1644—1692), одного з найяскравіших представників скрипкового мистецтва XVII ст., можна часто зустріти і круговий, і ракоподібний канон, і чотириголосий виклад, в якому третій і четвертий голоси грають партії першого і другого в зворотному русі, і багато інших складних контрапунктичних прийомів. Звичайно, якість цього контрапункта

тепер зовсім інша, ніж у XV—XVI ст.,—під впливом гомофонії він значно спростився, став мелодично виразнішим, набув стрункіших конструктивних контурів. Проте, сам факт широкого застосування поліфонії свідчить про міцність старих традицій і про слабість нових засобів. Зокрема, висування на перший план у XVII столітті форми тріо-сонати з її сплетеннями голосів і обов'язковими імітаціями є, по суті, великою поступкою поліфонічному способові музикального мислення. Це наче зигзаг, відхилення на шляху розвитку інструментальної монодії. Зате цим вірніше забезпечувався майбутній розквіт сольної гри на скрипці, значнішими ставали досягнення наступного періоду.

Цілком зрозуміло, що така затримка в розвитку інструментальної монодії, зв'язана з пануванням тріо-сонати, безпосередньо зв'язана і з загальною невпевненістю і деякою безпорадністю розвитку гомофонічного стилю в інструментальній музиці XVII ст. Це особливо показово для першої половини століття. Недосить ще чітким є усвідомлення провідної ролі мелодії, випадковість гармонічних сполучень, що мають велику дисонантність, слабе відчування ладових функцій акордів, невизначеність модуляцій, замість яких часто зустрічається випадкове кадансування на будьяких ступенях гами, загальна в'язкість, нерозчленованість і відсутність симетричності в побудові—ці особливості ранніх сонат, природно, не могли сприяти швидкому поширенню принципу солірування. Проте, в другій половині XVII ст., в міру кристалізації форми тріо-сонати, гомофонічні принципи поступово в ній зміцнюються, викликаючи в свою чергу рішучіший виступ соло-сонати, яка завойовує собі значення в музикальній творчості.

Разом з удосконалюванням форм струнної інструментальної музики, разом із зміцненням нових музикальних засобів виразності, в XVII ст. розвивається і специфічна скрипкова техніка. Вірніше було б сказати, що вона навіть попереджає загальний музикальний розвиток, іноді забігаючи наперед і виробляючи прийоми, які не зразу змогли знайти собі широке застосування.

Уже до середини XVII ст. рівень розвитку скрипкової техніки був настільки високий, що скрипалі другої половини століття, в тому числі і Кореллі, майже нічого до неї не додали, користуючись переважно вже готовими технічними прийомами виконання. Це не означає, що друга половина століття не внесла своїх досягнень у процес індивідуалізації скрипки. Навпаки, прогрес був значний і виявлявся в тому, що досягнуті вже раніше технічні прийоми були втілені в стрункішу форму, набули більшої диференціації. Якщо в першій половині XVII ст. майстри скрипкового мистецтва розвивають більше скрипкову техніку „вшир", то в другу половину століття цей розвиток іде „вглиб", органічно вбираючи в себе різносторонні творчі досягнення.

Розглянемо послідовніше, як прогресує скрипкова техніка в XVII ст. і хто були діячі цього прогресу.

Уже згадувалось про те, що в першій соло-сонаті для скрипки Маріні, яка з'явилась у 1617 р., скрипкові особливості виконання виявлено в мінімальній мірі. Невеликі гамоподібні послідовності, обгравання ноти, стрибки—усі в першій позиції,—от і всі технічні ресурси цього твору.

Більше розширення можливостей скрипки знаходимо у Карло Фаріна, видатного виконавця і скрипкового композитора того часу. Фаріна в своїх творах для двох, трьох і чотирьох струнних інструментів (перший збірник видано в Дрездені в 1626 р). насамперед збільшує об'єм скрипки до трьох позицій, в межах яких користується досить рухливою фігурацією і подвійними нотами. Особливого інтересу заслуговує збірник Фаріна „Capriccio stravagante", що з'явився в 1627 р. Тут Фаріна намагається розвинути скрипкову техніку в напрямі натуралістичного звуконаслідування. Імітація флейти, солдатської дудочки, криків птахів і тварин і навіть звуки літавр,—усе це передається на скрипці різноманітними, не позбавленими віртуозності прийомами, при чому автор супроводить свої „capriccio" детальними вказівками щодо способу досягнення всіх цих ефектів. Так, наприклад, „наслідувати крик кішок слід, стягуючи палець по струні вниз. Там, де написано semifusen, треба якнайшвидше проводити смичком то спереду, то позаду підставки, щоб зобразити, як кішки розбігаються після бійки" [1].

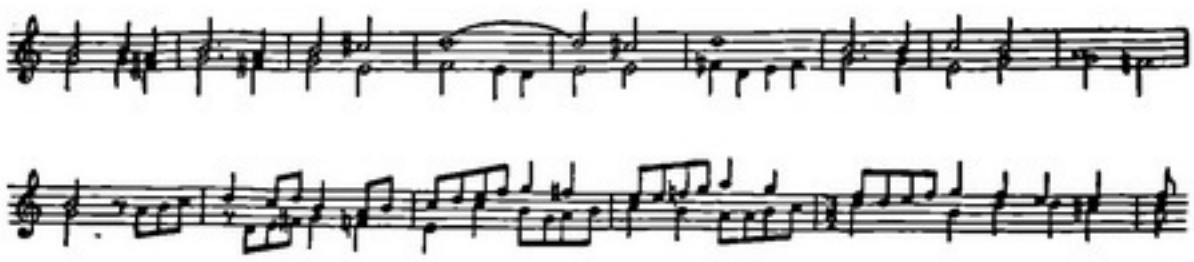
[1] Wasielewski. Die Violine und ihre Meister.

Такі спроби не набули серйозного резонансу в дальшій художній інструментальній практиці. Будучи чистим експериментуванням, вони свідчать про наполегливі шукання, про прагнення до винахідництва в розширенні, збагаченні виразних засобів нового інструмента.

Побіжно слід згадати про значення для розвитку скрипкової техніки Клавдіо Монтеверді, який був новатором у цій галузі. В своїй драматичній сцені „Битва Танкреда і Клорінди", написаній у 1624 р., він уперше в історії скрипки (і інших смичкових інструментів) застосовує такі специфічні прийоми, як піццикато і тремоло. Правда, ці прийоми в майбутньому мали більше значення не для сольної, а для оркестрової гри, але їх застосування саме в цей період є показником індивідуалізації інструмента, яка швидко прогресує і проявляє себе в найрізноманітніших галузях музикального мистецтва. Щодо вживання Монтеверді ще в 1610 р. (в оркестрових творах, зібраних під заголовком „Sanctissimae Virgini") високого регістра скрипки, що доходить до f третьої октави, тобто до п'ятої позиції,—слід схилитись до думки Василевського, який вважає, що приписувати Монтеверді уже в той час таке велике розширення звукового діапазону скрипки трохи передчасно. Очевидно, Монтеверді користується тут так званими квартскрипками („Kleine Discant-Geige" за Преторіусом), однією з різновидностей звичайної скрипки в період її формування. Її настройка квартою вище (c, g, d, a) давала можливість виконати f третьої октави в другій позиції.

Той самий Маріні в наступному своєму творі „Sonata per il violino sonar con due corde" (1628 р.) уже більше індивідуалізує окремі скрипкові прийоми. В цьому творі Маріні, користуючись трьома позиціями, прагне протиставити різну скрипкову техніку одного розділу іншому. Показовим для зростаючої визначеності технічних типів є розділ сонати в подвійних нотах —

*Приклад № 1*



що свідчить про досить серйозне опанування для того часу цього виду техніки. З дальшого прикладу видно, що і трель у Маріні вживається з явним наміром підкреслити характерність її, як оформленого технічного прийому.

*Приклад № 2*

Дальшим своїм завоюванням скрипкова техніка зобов'язана діяльності Тарквінія Мерули. Його інструментальні композиції, видані в 1637 р., вже передбачають у виконавця вільне володіння всіма трьома позиціями і прийомами їх зміни в цьому ж об'ємі. Зокрема, цікавим технічним нововведенням Мерули є застосування ним у канцоні „La cancelliera" октавних ходів з третьої позиції в першу.

Значно посунув скрипкову техніку вперед, надавши їй ще більш індивідуалізованих рис, Марко Уччеліні, інструментальний композитор (автор збірників сонат 1645 і 1649 рр.), особливо відомий як видатний скрипаль-віртуоз. Він вживає у своїх скрипкових сонатах об'єм повних трьох октав, тобто доходить до шостої позиції (g третьої октави), і особливо розвиває техніку смичка, застосовуючи різноманітні комбінації штрихів. Василевський у прикладах до своєї книги „Die Violine in 17 Jahrhundert" наводить твір Уччеліні „Simfonie-boscarecie", з якого видно, якого

високого технічного рівня досягнув Уччеліні в оволодінні різноманітними, майже віртуозними прийомами скрипкової гри. В розумінні органічності застосування цих прийомів і їх художньої цінності, сонати Уччеліні залишають бажати кращого. Проте, слід визнати, що чисто технічні досягнення Уччеліні не були перевищені аж до кінця XVII століття.

Зрозуміло, це все—тільки окремі віхи в розвитку скрипкової техніки, що показують загальне прагнення розширити специфічно-інструментальні засоби виразності. На жаль, через недостатність матеріалу немає можливості точно простежити народження кожного виду техніки і визначити його місце та значення в загальному процесі індивідуалізації інструмента. Але все таки суть цього початкового періоду розвитку скрипки (перша половина XVII ст.) полягає в тому, що уже тут намічається розмежування, диференціація техніки двома основними лініями: лінією розвитку мелодичних, кантиленних її властивостей і лінією розвитку техніки руху (швидкість у пасажах і фігураціях, трелі, „обгравання" ноти і т. ін.). Для першої половини XVII ст. характерною є перевага саме другої лінії, при чому розвиток техніки руху відбувається більше за рахунок лівої руки, дедалі більшої пальцевої рухливості, та й то тільки, головним чином, у межах однієї позиції, техніка ж смичка розвинена дуже слабо. Елементи кантиленності, хоч і набувають інструментального характеру, самостійного значення ще не мають. Здебільшого вони тільки супроводять розвиток різних технічних прийомів.

Більша диференціація техніки, більша самостійність окремих прийомів,—особливо звуку, кантилени,—спостерігається тільки з середини XVII ст., у зв'язку із зростаючою кристалізацією форми тріо-сонати, у зв'язку з поділом її на частини. З'явлення повільних самостійних частин, що розвинулись із сполучних вставок, переходів, і завоювання ними значення, подібного до значення швидких частин, говорить про те, що зміцнюються мелодичні елементи техніки, зміцнюється гомофонія і удосконалюється інструментальна монодія. Тепер, в міру розвитку форми, випадкові знахідки техніки, набуті в процесі тривалого інтуїтивного шукання, систематизуються, набувають чіткіших контурів і кожний вид техніки знаходить своє певне місце в тій чи іншій окремій частині.

Близько середини XVII ст., як тільки соната набуває певнішої форми, спостерігаємо поділ її також і в іншому напрямі. Мова йде про те, що новий жанр, незабаром після його виникнення, використовується католицькою церквою як новий, могутній засіб впливу на психіку людей, для обслуговування церковного обряду. До цього часу головна роль у музикальному оформленні культу належала оркестровій канцоні, різноманітним оркестровим ансамблям, які в свою чергу замінили орга́н після Фрескобальді. Тепер цю функцію бере на себе тріо- і соло-література. Для характеристики ролі інструментальної музики в церкві наведемо слова Василевського: „Католицька церква завжди намагалась надати культові особливого блиску й пишноти і для цього вона вдавглась до допомоги мистецтва. Церква віддавна прикрашалася скульптурою і живописом,—і тепер ще в Італії немало таких церков, які справляють враження швидше музею, ніж місця відправ. Таким же чином використовувалась і музика, насамперед, звичайно, вокальна,—і коли інструментальна музика пройшла першу стадію свого розвитку, її також включали до вжитку, при чому на першому місці стояла скрипкова гра".

У зв'язку з цим відбувається поділ сонати на два види: церковну сонату (sonata da chiesa), призначену для культового обслуговування, і камерну (sonata da camera), що призначалась для світського музикування. Перше згадування назви sonata da chiesa зустрічається ще в 1637 р. у Тарквінія Мерули, але чітке протиставлення цих двох видів входить в інструментальну практику починаючи лише з 1655 р., з часу видання Маріні свого збірника ор. 22, в якому між церковною і камерною сонатою вже намічаються певні стилістичні відміни.

Церковна соната, відповідно до свого призначення, відзначалась серйознішим, витриманішим характером музики і широким застосуванням традиційних контрапунктичних прийомів. Вона складалася виключно з частин „вільного" твору і, порівняно з камерною сонатою, давала більше можливостей для удосконалювання внутрішньої музикальної логіки, для більш органічного запровадження принципу контрастування.

Камерна соната щодо цього не відігравала значної ролі. Її розвиток обумовлювався більше зовнішніми моментами, бо вона користувалась переважно танцювальними формами, тобто вже готовим матеріалом, який вона лише відповідним чином розподіляла і об'єднувала в циклічну форму. Звичайно, танці в камерній сонаті оброблялись і застосовувались значною мірою „опосередковано",—досить швидко композитори перейшли навіть до написання власних стилізованих танців,—але все таки поштовху для розвитку камерної сонати було надано зовні і він не привів до дальшого удосконалювання її форми.

Але, з другого боку, камерна соната мала перед церковною ту велику перевагу, що в ній, принаймні в перший час її існування, були набагато стійкіші і міцніші гомофонічні елементи. Близькість камерної сонати до народної творчості обумовила швидке проникнення в її структуру таких особливостей, як чітке проведення мелодичного голосу, різноманітність ритмів, з'явлення восьмитактних симетричних періодів у побудові, хоч усі ці елементи дуже своєрідно відбивались крізь контрапунктичну техніку. Щодо цього цікавою є творчість Дж. Б. Віталі, який особливо культивував камерну сонату і одночасно був видатним майстром контрапункта.

Поділ тріо-сонати на камерну і церковну, починаючи з середини XVII ст., і велике їх поширення свідчили про значне підвищення громадського інтересу до скрипкової музики, про подання до неї більших вимог, про дедалі ширшу її соціальну базу. Не кажучи вже про дуже активне залучення струнної музики до обслуговування придворних салонів, діяльність так званих художніх академій, що виникали у цей час в Італії (одна з найбільш відомих існувала з початку XVII ст. в Болоньї) і культивували, поряд з іншими мистецтвами, також і камерне світське музикування,—в значній мірі сприяла зростанню професіоналізму, особливо в струнній музиці, а отже і процесові її демократизації, що починався в цей час.

Треба визнати, що роль церковної музики в цьому процесі була досить велика. Католицька церква проявляла велику гнучкість і „оперативність" у негайному використанні в своєму вжитку всіх найновіших досягнень мистецтва. І музика, зокрема церковна соната, яка мала далеко не містичний характер, займала в ньому таке значне місце, що, по суті, в XVII ст. церква замінювала собою для виконавців концертну естраду, а для слухачів—концертний зал. Ось що говорить Василевський[1] про значення церкви в XVII ст. для поширення струнної інструментальної музики: „Якщо застосування музики, з одного боку, служило для піднесення релігійного почуття, то, з другого боку, воно принесло істотну користь як самим артистам, так і публіці. Перші мали можливість проявляти своє мистецтво в громадських зборищах, які відвідувались усіма верствами населення, а друга мала необмежену можливість розвивати свій смак. Популяризоване таким способом мистецтво скрипкової гри придбало численних шановників, покровителів і, разом з тим, сформувало значну кількість молодих сил, які присвячували себе культові цього інструмента. Якщо завдяки використанню образотворчих мистецтв католицька церква була подібна до музею, то в музикальному відношенні вона нагадувала концертний зал".

Як церковна соната, так і камерна незабаром після їх поділу набувають певної закономірності щодо побудови частин, їх кількості і послідовності. Тепер встановлюється чотиричастинність як типова особливість обох видів сонати. Для церковної сонати визначається в загальних рисах така схема: перша частина—повільна, вступного характеру; друга частина—швидка, фігурована, в парному розмірі, по суті головна частина сонати; третя частина—повільна, кантиленна, найчастіше в тридольному розмірі; четверта частина—швидкий рух, гомофонічний або імітаційний виклад. Відповідно до цього чотири частини камерної сонати, як правило, мали таку послідовність: I—прелюдія, II—алеманда (с), III—сарабанда ($^3/_4$), IV—жига або гавот.

Хоч формотворення камерної сонати було менш стійким, виявляючи найрізноманітніші зміни і відхилення від цієї схеми,—проте яскраво виявлене прагнення до контрастування і тут визначало певну закінченість загальної побудови.

---

[1] Op. cit.

Наприкінці XVII ст. різка відміна в загальному характері і засобах виразності між церковною і камерною сонатою трохи згладжується. Обидва види сонати зазнають взаємного впливу і запозичують один в одного цілий ряд характерних особливостей. Як загалом, так і в деталях це взаємопроникнення сприяє дальшому удосконалюванню форми тріо-сонати. Під впливом загального розвитку гомофонічного стилю і, зокрема, під впливом камерної сонати, церковна соната наприкінці століття трохи відходить від традиційної церковної поліфонічної суворості, піднесеності і стає більш безпосередньою, ясною, набуває пожвавленості музикальної мови. В сонаті тепер уже помітніше переважає один мелодичний голос і контрапункт дедалі більше гомофонізується; нерідко зустрічаються різноманітні танцювальні ритми і навіть окремі танцювальні частини (наприклад, жига). Навпаки, в камерній сонаті з'являються елементи вільної композиції як у самій більш ідеалізованій трактовці танцю, так і в проникненні в її структуру окремих зв'язуючих вставок і цілих частин нетанцювального характеру. Крім прелюдії, в камерній сонаті тепер можна зустріти також і середні частини в темпі adagio або andante.

На рубежі XVII і XVIII ст. камерна соната остаточно поглинається церковною, розчиняється в ній. Церковна соната стає провідною формою, в свою чергу сприйнявши через камерну сонату позитивний вплив народної музики. Функції ж камерної сонати (цикл танцювальних форм) приймають на себе оркестрові ансамблі—і далі камерна соната продовжує існувати у вигляді інструментальної оркестрової сюїти.

З найзначніших діячів другої половини XVII ст., які культивували церковну і камерну тріо- і соло-сонати і сприяли поширенню скрипкової гри, слід назвати імена Джованні Легренці (1625—1690), Джованні Баттіста Віталі (1644—1692), Томмазо Віталі, Джованні Баттіста Бассані (1657—1716) і Антоніо Верачіні, які були не тільки композиторами, але й видатними скрипалями-виконавцями. Відстутність достатніх даних не дає можливості докладно аналізувати творчість кожного з них,—тому обмежимось загальним оглядом і відзначимо лише окремі риси.

Творчість Легренці, Бассані і Верачіні має велике значення в розумінні більш органічної побудови чотиричастинної церковної сонати, як закінченої художньої форми. Крім загальної закругленості форми, ці композитори приділяють більше уваги таким „деталям", як співзвуччя голосів, ясні модуляції в близькі лади, ритмічна різноманітність, поділ на восьмитактні періоди і т. д. Зокрема, як свідчить Мерсман („Die Kammermusik"), велике прагнення до внутрішнього зв'язку і єдності частин з допомогою повторення однакового матеріалу виявляється в тріо-сонаті „La Torriana" Дж. Легренці (1655 р.). У цій сонаті лаконічна і виразна тема типу теми бахівських фуг,—уже як щось принципіальне, не поодиноке,—зазнає певного поліфонічного розвитку, видозміни протягом усієї частини; її короткий виклад є також і в фіналі. Це дуже ранній зразок розвитку тематизму в інструментальній музиці, хоч тема тут відчувається лише як конструктивний елемент.

На сонатах Дж. Б. Віталі (численні збірники, починаючи з 1666 року і кінчаючи 1692 р.) відбився вплив народної творчості—і вони відзначаються схильністю до танцювальних форм. В них, як уже згадувалось, особливо сильні гомофонічні елементи, не зважаючи на те, що Віталі схильний до частого вживання контрапункта. Заслугою Віталі вважається також уперше введене ним застосування в камерній сонаті частин вільного твору в стилі церковної сонати.

Про Томмазо Віталі слід згадати в зв'язку з його „чаконою" для скрипки, твором, що відзначається своєю майстерністю. Варіаційний принцип розвитку матеріалу добре використовується композитором для показу різноманітних скрипкових засобів (в XVII ст. варіаційність, така поширена у формах „чакони" і „пасакальї", відірвала значну роль у процесі індивідуалізації скрипкової техніки). Разом з тим цей твір дуже стрункий і має єдність форми в цілому. Особливу увагу привертає на себе г „чаконі" різноманітність розширеного модуляційного плану, що не обмежується тільки близькими ладотональностями, як це мало місце в ранніх скрипкових творах, а включає також і далекі ступені спорідненості. Монументальність, величність задуму, органічне і майстерне його втілення в індивідуалізованих скрипкових засобах ставить „Чакону" Віталі, як історичного попередника, в один ряд з „Чаконою" Баха.

Спинимось, нарешті, на діяльності найвидатнішого представника італьянської скрипкової музики кінця XVII ст. — Арканджелло Кореллі (1653—1713), який гідно

увінчує попередній сторічний шлях розвитку скрипки. Кореллі не належить до числа композиторів-новаторів, що прокладають нові шляхи в мистецтві і сміливо порушують старі традиції,—зовні він лишився в рамках досягнень своїх попередників,— і все таки його значення в історії інструментальної музики надзвичайно велике. Він підбив підсумок, синтезував, зрівноважив, об'єднав в одне ціле окремі випадкові знахідки і досягнення XVII ст. як щодо художності скрипкової гри, а також і щодо використання нових засобів, створення музикальної форми і індивідуалізації скрипкової техніки. Кореллі цілком справедливо вважають класиком ранньої італьянської скрипкової музики, бо в своїй творчості він відбив кращі досягнення всього музикального мистецтва того часу і органічно втілив їх у порівняно вузькій галузі струнної інструментальної музики, майстерно використовуючи природні властивості інструмента, добиваючись єдності форми і змісту.

Творча продукція Кореллі дуже об'ємиста, але вона охоплює лише три музикальні форми: тріо-сонату, соло-сонату і „concerto grosso".

Перші чотири опуси, видані в 1683, 1685, 1689 і 1694 рр. у Римі, складаються включно з тріо-сонат, по дванадцять сонат у кожному збірнику: перший і третій включають у себе sonata da chiesa, а другий і четвертий—sonata da camera. В першому і другому опусах Кореллі ще не зовсім самостійний,—і в мало індивідуалізованій фактурі, і в не зовсім ще вільному володінні інструментом, і в дещо абстрактному розвитку музикальної думки позначається вплив ранніх зразків скрипкового стилю (Віталі, Бассані). Більш оригінальними є ор. 3 і 4, в яких форма сонати остаточно кристалізується. Але характерні риси творчого обдаровання Кореллі цілком проявились тільки в ор. 5 (1700 р.), який містить дванадцять сонат для скрипки соло (6 церковних і 6 камерних). Простота, ясність, внутрішня логіка музикальної мови і конструкції тут дуже щільно поєднались (треба сказати—в п е р ш е в історії розвитку скрипкової літератури) з специфічно скрипковим оформленням, що стоїть на високому рівні індивідуалізації. Важко переоцінити історичне значення цього опуса для дальшого розвитку скрипкового мистецтва. Не менш значним є і останній ор. 6, дванадцять „Concerti grossi" (1712 р.), в якому Кореллі закріпив свої музикально-стилістичні досягнення і по-новому поставив проблему розвитку оркестрової гри і концертування. Але на цій галузі творчості Кореллі нам доведеться далі спеціально спинитись.

Отже, Кореллі, сконцентрувавши свою увагу лише на трьох музикальних жанрах, у кожному з них добився високого ступеня досконалості і визначив цим важливий історичний етап у розвитку інструментальної форми. Це підтверджується величезним його впливом на цілу плеяду наступного покоління композиторів, що писали інструментальну смичкову музику (Вівальді, Верачіні, Джемініані, Тартіні, почасти Гендель, Бах та ін.).

Нас цікавить насамперед питання про вироблення основних показників скрипкового мистецтва, про кристалізацію специфічних виконавських прийомів, про завоювання, в зв'язку з цим, відповідної музикальної форми і стилю викладу,—тому в центрі уваги, природно, повинні бути основні твори Кореллі, що становлять важливий етап у розвитку скрипкового мистецтва, тобто його соло-сонати.

Розглянемо з цього погляду одну з сонат Кореллі, а саме—сонату c-dur № 3, ор. 5.

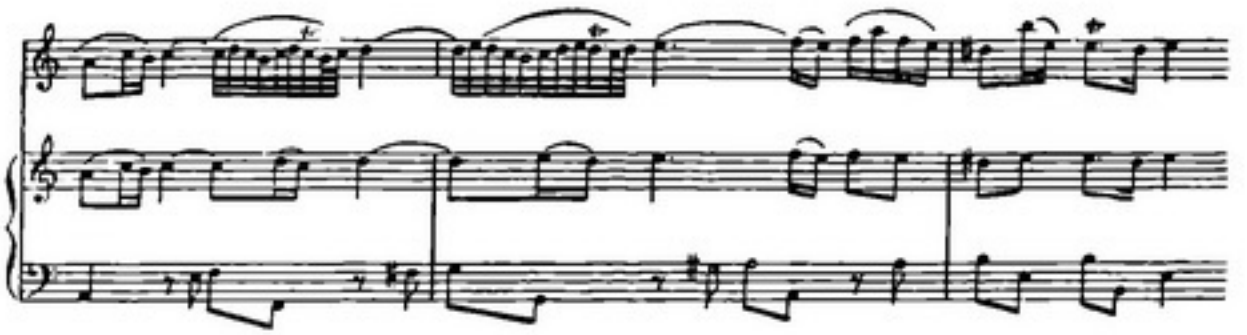
Насамперед розглянемо загальну структуру і музикальний розвиток сонати в цілому. Соната належить до типу церковних сонат і побудована з невеликими відхиленнями за виробленою раніше традиційною схемою, яку тепер Кореллі остаточно закріпив у композиторській практиці. Послідовність частин тут така: I—Adagio, $^4/_4$, гомофонне; II—Allegro, $^4/_4$, фугато; III—Adagio, $^3/_4$, гомофонне (в паралельному мінорі); IV—Allegro, $^4/_4$, фігураційне; V—Allegro, $^3/_8$, жига. Дві останні швидкі частини являють собою наче порушення загальновживаної форми, але їх без особливої натяжки можна віднести до однієї фінальної побудови, оскільки особливого протиставлення між ними ні в темпі, ні в характері музики немає. Таким чином, принцип контрасту руху, виражений типовою чотиричастинністю, тут яскраво виявлений.

Перша частина, не зважаючи на наявність широкого, великого дихання мелодичної лінії, має в цілому попереджаючий, вступний характер. Причиною цього є деяка абстрактність тематичного матеріалу з його „барокковою" пишною плавністю руху, з його спокійно-величною „об'єктивною" виразністю.

*Приклад № 3*

Мелодія загалом мало динамічна і ритмічно і інтонаційно. Проте, треба виділити середній епізод, який поступовим виразним наростанням висотності мелодичної лінії, що підтримується хроматичним рухом баса, вносить елемент нестійкості і є, по суті, разом з розв'язанням цього напруження в e-moll'ному кадансі, кульмінаційною точкою розвитку частини.

*Приклад № 4*

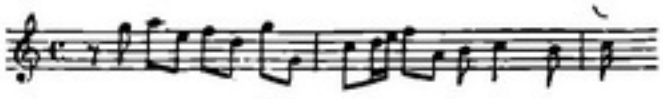


Кантилена вже набула права громадянства,—вона має тепер свою ділянку розвитку, далеко не другорядну, як це було раніше,—але вона ще перебуває в лещатах статичності, вона ще недосить ідивідуально тематизована. Безпосередньо зв'язана з цим дуже характерна особливість повільних частин Кореллі, а саме—багата орнаментика (прикрашаючі пасажі і трелі) [1].

Орнаментика, звичайно, була в певній мірі відображенням загальної імпровізаційної практики виконання того часу, практики, що вимагає багатої винахідливості в розцвічуванні мелодичної основи твору; але тут справа уже не стільки в звичаї, скільки в тому, що композитор прагне широким застосуванням прикрас порушити статику музикального розвитку. Мелізми тут не самоціль, не зовнішні візерунки, а засіб, що допомагає ростові виразності, що збагачує мелодичну лінію і сприяє, разом з тим, розширенню технічних можливостей інструмента. Про характер і типові особливості цих обгравань ми говоритимемо нижче,—тут же відзначимо, що вони надають частині відтінку деякої імпровізаційності.

Головна частина сонати—друга. Імітування, на якому побудована майже вся частина, проходить тут під сильним впливом гомофонії. І характер самої теми, з її ритмічно-енергійним рухом по ступенях акордів

*Приклад № 5*

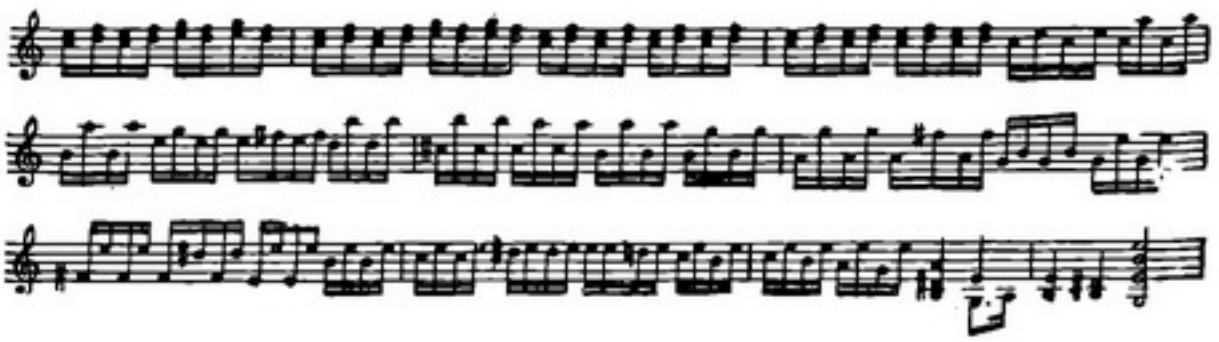


і її розвиток, що складається з повторення мотивних уривків теми в різних тональностях, сполучуваних гомофонічними секвенційними ходами, і трактування басового голосу як continuo, що лише зрідка бере участь у проведенні теми,—усе це виявляє чисто гармонічну основу музики, без достатньої уваги до поліфонічної

[1] Звичайно в італьянських скрипкових композиціях XVII і початку XVIII ст. виписується тільки мелодичний кістяк скрипкової партії. Внесення різних мелізмів надавалось на розсуд і смак виконавця. Ми маємо можливість користуватись перевиданням старовинного амстердамського видання сонат Кореллі, в якому орнаментика розшифрована самим автором.

лінеарності. Голосоведення фуги витримане тільки приблизно (характерно, що перший вступ скрипкового голосу з темою завжди підримується гармонічним басом), — двоголосся і триголосся у скрипки є, очевидно, лише зовнішній привід, щоб показати її технічні досягнення в оволодінні подвійними нотами і акордами. Гомофонічна природа цієї частини зовсім явно виступає назовні, коли мотивна розробка змінюється у скрипки рівномірним рухом шістнадцятими в подвійних нотах (у простому і ламаному вигляді). Цей епізод з'являється як логічний розвиток попередніх зв'язуючих секвенційних ходів і дуже вдало завершується великою, широкого розмаху, кадансовою побудовою в e-moll, кульмінацією частини.

*Приклад № 6*



Очевидно, спільність з першою частиною і в пропорції кульмінації, і в тональному її відношенні до основного ладу невипадкова — композитор не задовольняється простим контрастуванням, він шукає якогось внутрішнього зв'язку між частинами сонати, — і в даному випадку об'єднуючим моментом є середній епізод, роль і трактовка якого однакові в обох частинах, не зважаючи на відмінність матеріалу.

Відповідно до чіткого контура теми і ясного способу розвитку матеріалу, загальна побудова частини також логічно закінчена; вона наближається до тричастинної форми: після згаданого вище фігураційного епізоду йде реприза, що повторює, хоч і не точно, виклад теми в основній тональності c-dur. Зрівноважуючи трохи стислу розмірами репризу, Кореллі додає наприкінці частини восьмитактну коду на органному пункті домінанти з спадною хвилею руху шістнадцятими і ланцюгом акордів у скрипковій партії (знову віртуозна природа), що закінчується могутнім заключним кадансом. Щоб підкреслити значність цього епізоду, Кореллі тут ускладнює скрипкові засоби, — не задовольняючись простим звучанням акордів, він показує їх в арпеджованому вигляді.

В цілому друга частина має дуже струнку форму і високоякісний тематичний матеріал.

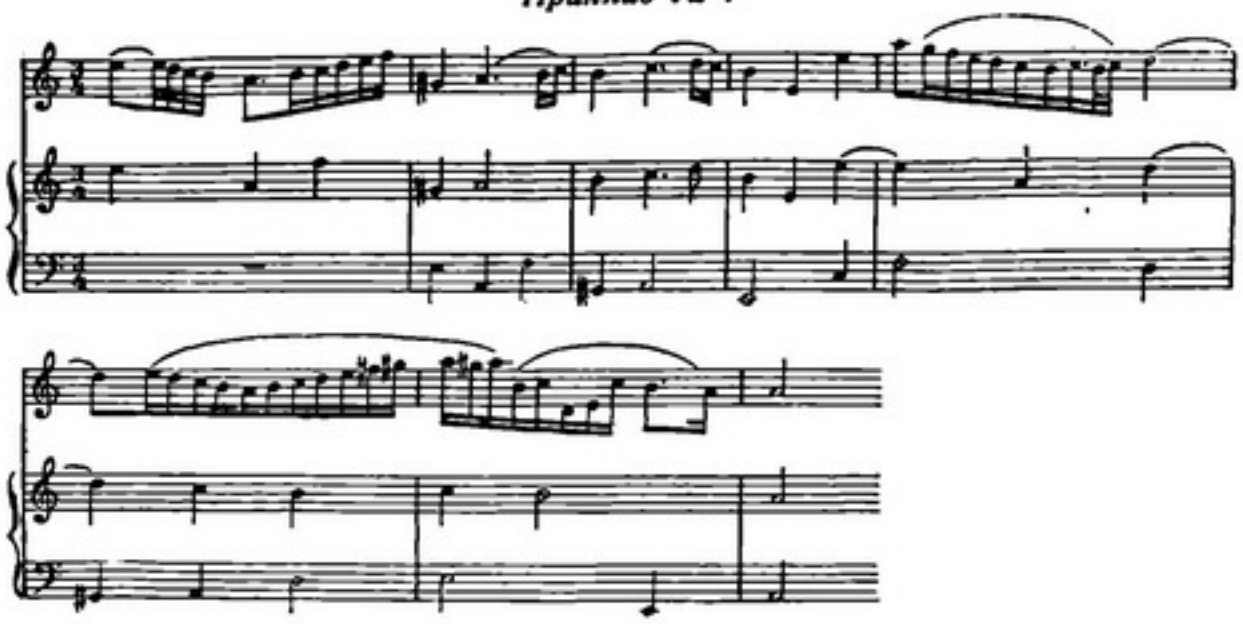
Вона показує, що, не зважаючи на всю видимість поліфонічної фактури, у Кореллі переважають чисто гомофонічні способи розвитку матеріалу, тобто що тепер монодична природа скрипки відчувається набагато чіткіше і глибше, підпорядковуючи своїм вимогам старі традиції.

В третій, повільній частині набагато ясніше, порівняно з першою, виступає виразна суть скрипкової кантилени. Гнучка інтонаційна лінія руху теми має вже більш індивідуалізований характер не властивий старим творам XVII століття з їх сповільненим розгортанням руху (див. приклад № 7). Якщо до цього додати те, що членування мелодичної лінії тут набагато певніше (див. попередній приклад: половинний каданс на четвертому такті, повний — на восьмому), стане ясно, що замкнутість і рихлість музикального розвитку „барокко" починає тепер руйнуватись. У цій частині вже можна виявити окремі паростки майбутнього „суб'єктивно-насиченого" стилю. Мелодія стає визначаючим фактором композиції, логіка мелодичного руху виступає дедалі ясніше.

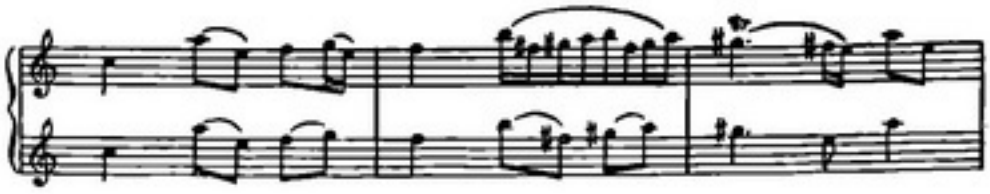
В цій частині роль мелізмів куди менша, ніж у першій частині. Мелодія говорить сама за себе: в міру збагачення свого внутрішнього змісту вона поступово звільняється від прикрас.

Секвенція, як і всюди у Кореллі, ставши основним засобом розвитку тематичного матеріалу, тим самим ввібрала в себе функцію вираження замість своєї тільки конструктивної ролі в минулому.

*Приклад № 7*



*Приклад № 8*



Частина закінчується половинним кадансом—неподоланість попередньої несамостійності повільних частин. Рештки поліфонії ще більш незначні, наприклад, імітація в басу теми верхнього голосу на початку частини відіграє роль простого гармонічного супроводу (див. приклад № 7).

Четверта частина—це прорив віртуозної стихії інструмента. Вона ще стримується строгим ритмізованим рухом і не виходить за межі першої позиції (!), але все таки—демонстрування технічної рухливості тут наявне:

*Приклад № 9*

Разом з тим ця частина є невід'ємною в загальній конструкції, контрастуючи з спокійною елегічною попередньою частиною.

За змістом і характером руху з четвертою частиною безпосередньо змикається остання частина сонати—жига. Тема з її ритмічно танцювальною чіткістю,

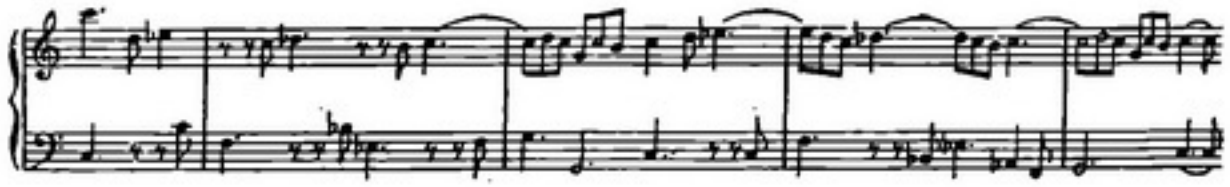
*Приклад № 10*

безперечно, народного походження, хоч можливо, трохи видозмінена, а не буквально цитована. Вплив народності в цій частині позначається в ще стрункішій симетричності і ясній членованості музикальної фактури.

Цікаво відзначити, що тут вноситься одна особливість побудови, яка потім завойовує велике значення в староітальянській сонатній формі. Це двочастинність побудови з симетричним тональним співвідношенням: перша частина починається в тоніці і закінчується в домінанті, друга—навпаки (принцип побудови сонатних частин Д. Скарлатті і Тартіні). Джерела цього принципу, безперечно, слід також шукати в народній музиці, точніше—в народному танці.

В заключному кадансі частини помітне прагнення композитора розширити межі музикальної виразності в модуляційному відношенні. Кореллі не задовольняється близькими ладами, він вводить несподівані відхилення у віддалену сферу субдомінантових тональностей,

*Приклад № 11*



що надає музиці свіжості і, знову таки, свідчить про бажання художника порушити статику музикального розвитку внесенням елементів напруження також і в галузі гармонічної тканини сонати. До того ж ця частина підтверджує висловлену раніше думку про взаємопроникнення церковного і камерного стилю італьянської інструментальної музики.

Введення жиги в sonata da chiesa було раніш незвичайним явищем, тепер же такі випадки стають майже правилом.

Такими є особливості сонати Кореллі.

В цілому, в розумінні єдності структурних зв'язків, соната Кореллі, безперечно, виявляє вже значно ясніше виступаючу цільність розгортання думки, свідчачи про нове зростання монолітності форми.

Яким же чином відбився музикальний зміст сонати через скрипкову специфіку? Які скрипкові прийоми закріпляються на даному етапі розвитку скрипкового мистецтва?

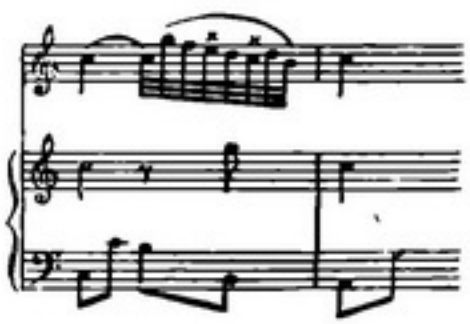
Спробуємо в загальних рисах класифікувати технічні засоби і прийоми, що характеризують стиль Кореллі.

Орнаментика займає велике місце в сонатах Кореллі не тільки як музикально-виразний, але і як технічно-віртуозний засіб. Спинимось на ній насамперед.

З усіх видів орнаментики у Кореллі переважає тип імпровізованих фіоритур, обгравань гамоподібними або арпеджованими пасажами опорних мелодичних точок, обграваня, які відзначаються великою протягненістю (до 15 нот на вісімку повільного руху) і широким об'ємом (іноді до $1^1/_2$ октави навколо основного звука). Не вдаючись у детальний їх аналіз, відзначимо, що всі прикрашаючі пасажі в більшій або меншій мірі збільшують виразне значення мелодії і вносять елемент напруження, дисонантності в її акордову основу.

З наведеного прикладу

*Приклад № 12*

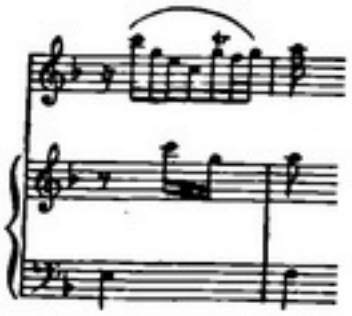


видно, що обгравання, які розширили мелодичний зміст простого квінтового ходу, одночасно ускладнили його гармонічну трактовку. Справді, на фоні баса h (домінантовий секстакорд) звуки c, e і почасти f дисонуватимуть, що загострить, безперечно, і гармонічну природу музики. При цьому слід брати до уваги, чи виділяються дисонуючі ноти як опорні точки мелодичного руху, чи вони мають другорядне значення, як прохідні. Від цього великою мірою залежить ступінь напруженості даного музикального співзвуччя як з мелодичного, так і з гармонічного боку.

З цього погляду всі прикраси (обгравання) можна поділити на три групи:

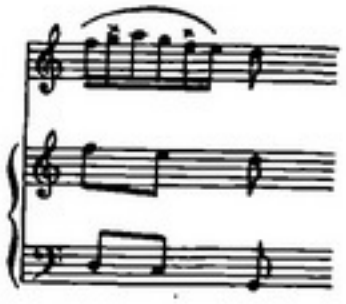
1) Прикраси, що стверджують акордову основу мелодії, тобто прикраси, які складаються тільки з акордових нот,

*Приклад № 13*



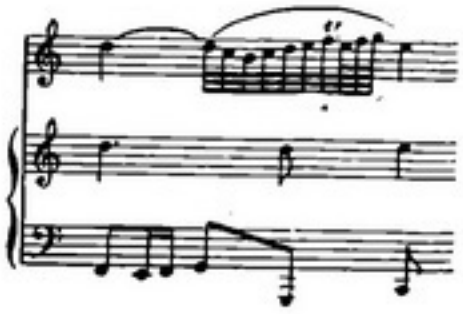
або такі прикраси, в яких переважають акордові ноти, а дисонуючі незначні кількістю і не є опорними і поворотними точками руху.

*Приклад № 14*



2) Прикраси, що розширяють гармонічну суть акордової основи.

*Приклад № 15*



В даному прикладі Кореллі, підкреслюючи треллю опорне значення звука f, тим самим перетворює гармонічну основу з тризвуччя в септакорд.

3) Прикраси, що виходять за межі акорду, який лежить в основі мелодичного ходу, а також почасти заперечують його, тобто такі прикраси, в яких переважають або яскраво виділяються неакордові звуки. В наступному прикладі спостерігається своєрідне дисонуюче нашарування тоніки і домінанти, підкреслюване мелодичними стрибками на септиму (див. останні два такти прикладу № 7).

Абсолютну більшість у сонатах Кореллі становить перша група мелізмів. Друга зустрічається рідше, а для третьої можна знайти лише кілька прикладів.

Таке співвідношення говорить про те, що в творчості Кореллі закріпляється музикальне мислення, яке спирається на ясне усвідомлення функціональних зв'язків акордів у їх найпростішому вигляді,—він завершує в інструментальній музиці період вироблення мажоро-мінорної системи в її головних контурах. Мелодія у нього в основному закріпляє гармонічну базу, фіксуючись на консонантності з басом. Розширення ж ладових можливостей мелодії за рахунок внесення елементів дисонантного напруження у Кореллі мінімальне.

Це тільки найзагальніші зауваження щодо відображення в галузі музикального стилю Кореллі пасажоподібних прикрас. Тема мелізматики заслуговує на спеціальну увагу і детальніше вивчення. Але виділення її порушило б загальний план нашої роботи, тому ми обмежились лише викладом тих кількох попередніх висновків, які

допоможуть ясніше представити не тільки особливості орнаментики, але також і всієї мелодики сонат Кореллі.

Щодо скрипкових особливостей обгравань слід сказати, що всі обгравання становлять для виконання досить великі труднощі, але ці труднощі — природні, зручні, вони розвивають техніку у межах нормального для скрипки квартового охоплення звуків. Кореллі, як правило, будує свої прикраси тільки в одній позиції і використовує для цього лише одну або дві струни (відповідно обгравання найближчими звуками або октавний його діапазон). Кореллі освоює найпростіший вид технічної рухливості і доводить його до високого ступеня досконалості. Порівняно з шуканнями скрипалів XVII ст., велика рухливість у межах однієї позиції — це усталений, зрілий прийом.

Зміна позицій у прикрашаючих пасажах — порівняно рідке явище. Кореллі фіксує свою увагу на стійкому положенні лівої руки. Пересування її вздовж грифа становило ще певні труднощі, вірніше, ці труднощі не були необхідними в той час. Рівень розвитку музики не ставив перед скрипкою ще вимог більшої гнучкості і широти інструментального діапазону. Характерно, що Кореллі приділяє дуже мало уваги всяким дрібним мелізмам. Морденти, форшлаги, нахшлаги, групетто та ін. як мелізматичні формули у нього майже не вживаються. Та і трелі у Кореллі не завжди мають самостійне значення. Довгі трельовані ноти зустрічаються найчастіше в кадансах, — але короткі трелі ніколи не стають самостійними, вони входять як складова частина в основну фіоритурну орнаментику, як її деталь.

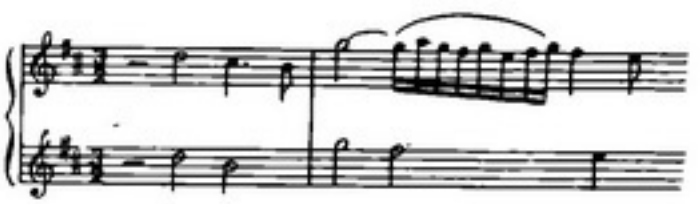
Інакше кажучи, мелізми Кореллі дуже далекі від „галантності" і від здрібнення, від самодовліючої технічної витонченості. Кореллі, відповідно до всього стилю своєї музики, тяжіє також і в мелізмах до великого розмаху, до широких горизонтів, віддаючи перевагу великим нагромадженням звукових масивів також і в прикрасах. Тому в основі орнаментики Кореллі лежить великий обграваючий пасаж, який розсуває звукову перспективу мелодії, надає їй ще більшої величності. Загострення окремих частин, виділення окремих мелізматичних фарб чужі духові Кореллі. Звідси і деяка недиференційованість прийомів — виробляються принципи техніки, а не її деталізація. Дуже характерно, що в швидких частинах Кореллі, крім заключних трелей, уникає всяких прикрас. Цим ще більше підкреслюється значення його мелізмів, як засобу, що руйнує музикальну статику, яка особливо сильна була саме в кантиленних частинах.

На думку І. М. Ямпольського, таке застосування мелізмів у значній мірі компенсує на даному етапі розвитку те, що в наступний час було представлене широким застосуванням вібрації.

В зв'язку з природою мелізмів треба зробити кілька зауважень з приводу скрипкових особливостей кантилени Кореллі. Так само, як і в прикрасах, в кантиленних місцях сонат зміна позицій вживається дуже рідко. Мелодія розчленовується на великі фази, зручно виконувані в одній позиції, зміна якої викликається тільки явною необхідністю. Зміна позицій, як специфічний засіб забарвлення співучого звука (прийом зв'язування звуків — глісандо, розрізнювання тембру короткої або довгої струни), очевидно, була невідома Кореллі.

Такий приклад цю думку може підтвердити:

*Приклад № 16*

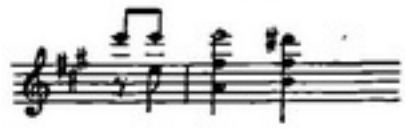


Виконуючи основну мелодичну лінію (нижній рядок), сучасний скрипаль при сполученні звуків h і g, безперечно, зробить барвистий перехід з першої в третю або четверту позицію, підкреслюючи глісандо цей секстовий хід. Судячи з верхнього рядка, при Кореллі це виконувалось зовсім інакше: прикраси звука g, відзначені тут, добре звучатимуть тільки в першій позиції. Коли б такий мелодичний зворот виконувався з переходом у третю позицію, побудова прикрас була б інша, більш придатна для третьої позиції. Таких прикладів можна навести багато.

З характеристик сучасників Кореллі як скрипаля видно, що на той час ідеалом скрипкового звуку вважалось рівне і повне його забарвлення, яке нагадує тембр труби. Цілком зрозуміло, що до такого ідеалу найбільше підходила звучність низьких позицій і що портаменто, неминуче при частій зміні позицій, найменше було при цьому доречним. Якщо в технічних місцях зміна позицій непотрібна була через відсутність достатньої гнучкості в опануванні звукового об'єму інструмента, то в мелодичних місцях така зміна, як окремий засіб виконання, також не відповідала естетично-звуковим уявленням того часу, які ще виключали суб'єктивне трактування музики. Є підстави припускати, що цей засіб, так само як і вібрація, як і динаміка скрипкового звуку, була покликана до життя тільки з введенням „чутливості" в музиці, тільки з епохою зародження класицизму, яка ствердила право суб'єктивних настроїв у музиці, тобто приблизно на 40—50 років пізніше. Зараз до проблеми „суб'єктивно-насиченого" стилю лише наближаються, і цілком природно, що скрипкова техніка стоїть на рівні загальномузикальних вимог, які характеризують ту епоху.

Звуковий об'єм скрипки у Кореллі, порівняно з раннім етапом, ще не розширений, і використовування його дещо статичне. Як правило, Кореллі обмежується в своїх творах тільки першою, другою і третьою позиціями. Як виняток, можна навести лише два приклади вживання вищого регістру. Це застосування четвертої позиції в VI сонаті:

*Приклад № 17*



і п'ятої позиції в IX сонаті:

*Приклад № 18*

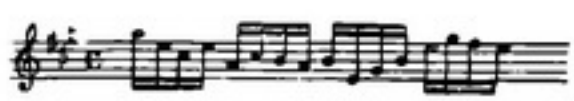
Але не завжди навіть цей об'єм цілком використовується, особливо в повільних частинах. В основному діапазон мелодичної лінії Кореллі охоплює приблизно півтори октави: це переважно вищий регістр скрипки, струни *a* і *e*. Альтовий регістр в мелодії вживається мало, і майже зовсім немає низького (струна g). В цьому (невелике охоплення) можна побачити деякі залишки принципів вокального музикального мислення,—але тільки в цьому, бо в цілому своєю будовою і розвитком мелодія Кореллі чисто інструментальна. В зв'язку з невеликим діапазоном темброва відміна звучання струн як специфічно скрипковий засіб мелодичного розвитку у Кореллі ще не усвідомлена. Кореллі добре розуміє тембр і особливості звучання скрипки в цілому як тип, але він не входить у тонку диференціацію його відтінків. Звідси перевага „найоб'єктивнішої", так би мовити, „підсумовуючої" звучності скрипки, тобто звучності струн *a* і *e*. Як на приклад пошлемося на третю частину третьої сонати. Вона побудована в межах діапазону між *e* першої октави і *e* третьої октави. При цьому низький звук *e* (струна d) вживається лише двічі,—основний мелодичний розвиток припадає на октавний об'єм між *a* першої октави і *a* другої октави.

Характерно, що обмеження діапазону відносяться тільки до повільних частин. В рухливих частинах Кореллі цілком інструментальний: в них завжди використовується весь об'єм звуків—від найнижчих до найвищих.

Перейдемо до характеристики прийомів, зв'язаних з швидкими частинами.

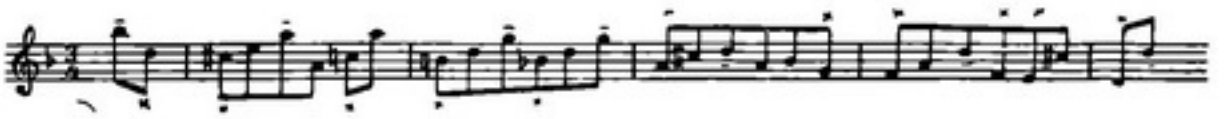
Фігурації, побудовані на акордових нотах,—один з прийомів, улюблених Кореллі.

*Приклад № 19*



Ці гармонічні фігурації часто вживаються у Кореллі в середині частин фугато, де вони відіграють роль наче другої теми-епізоду, що протиставляються початковому імітуванню, і разом з тим вони набувають значення розробки, що приводить до репризи. Крім того, такі фігурації лежать в основі розвитку самостійних швидких, нефугованих частин. Тут вони добре контрастують з повільними частинами, що примикають до них. Характерно, що всі фігурації побудовані, головним чином, за принципом „вертикалі", як відображення гармонічної основи,—випадків же прихованого двоголосся, що так часто зустрічаються у Баха, тут майже немає. Єдиний відповідний приклад—таке місце з IV сонати:

*Приклад № 20*



З технічного погляду ці фігурації являють собою розвиток технічної рухливості в напрямі чіткої її ритмізації. Вони майже ніколи не мають широкого об'єму,—як правило, вони освоюють невеликий відрізок діапазону в межах октави (те саме двострунне охоплення—див. приклад № 9). Кореллі не знає ще великих фігурацій в одному напрямі через усі регістри, він їх побудовує в зигзагоподібному ламаному русі, ідучи і тут за принципом єдності позиції. Кореллі послідовно освоює основи техніки.

Техніка подвійних нот у Кореллі розвинена дуже високо, особливо у фугованих частинах. Походження їх двояке. З одного боку це—подвійні ноти, побудовані на поліфонічній основі, наприклад, такі, що комбінують різні інтервали (що найчастіше зустрічаються в тематичному вступі другого голосу фугато). Тут ще зберігається видимість самостійності голосів, не зважаючи на явно вертикальну трактовку їх сполучення, далі, подвійні ноти з переривчастим двоголоссям.

*Приклади № 21 і № 22*

Сюди відносяться також подвійні ноти з затриманнями септими

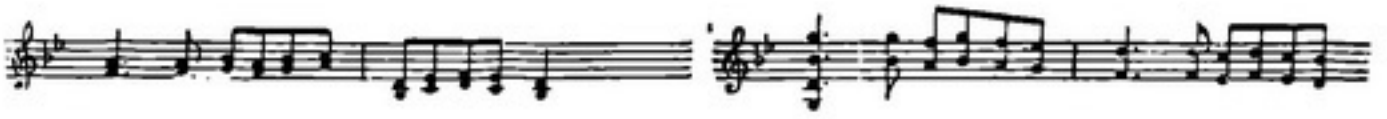
*Приклад № 23*

і секунди

*Приклад № 24*

З другого боку—це тип подвійних нот, що мають гомофонічну основу. До цієї групи ми відносимо паралельні послідування терцій і сект:

*Приклади №№ 25 і 26*

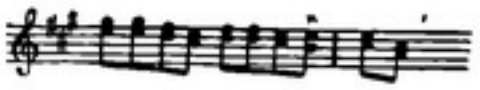


Однорідний рух октавами у Кореллі не зустрічається (єдність позиції!).

Такі ходи в паралельному русі—це зовсім новий елемент техніки, введений Кореллі,—цей елемент був незнайомий попередникам Кореллі і з'явлення його характеризує остаточну гомофонізацію скрипкового стилю.

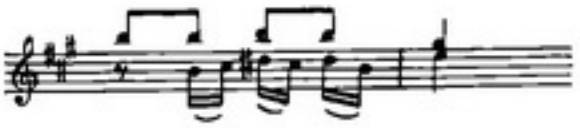
Цікаво простежити, як Кореллі послідовно прагнув уникнути частої зміни позицій і в подвійних нотах. В тих місцях, де ходи терціями потребують переходу, автор змінює терцію на інший інтервал, щоб залишитись у попередній позиції.

*Приклад № 27*



До нововведень Кореллі в області подвійних нот слід віднести також прийом, в якому в різних голосах зберігається самостійний рух:

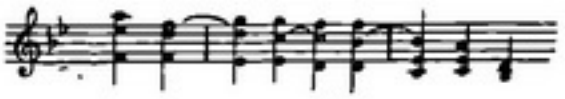
*Приклад № 28*



Особливо великої майстерності, що стоїть значно вище від попередніх досягнень, Кореллі добивається в акордовій техніці. В його сонатах зустрічаються не тільки поодинокі акорди, як раніше, але й цілі ланцюги їх. Правда, вони переважно побудовані в першій позиції і рідше в інших, але різноманітне комбінування інтервалів робить їх часом дуже складними для виконання.

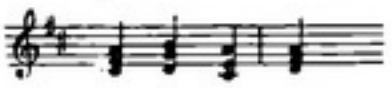
Як і в подвійних нотах, тут до поліфонічних традицій можна віднести акорди, що користуються затриманням голосу,—це ще більше ускладнює труднощі його виконання.

*Приклад № 29*



Такі послідування, як

*Приклад № 30*



виявляють чисто гармонічну основу акордової техніки.

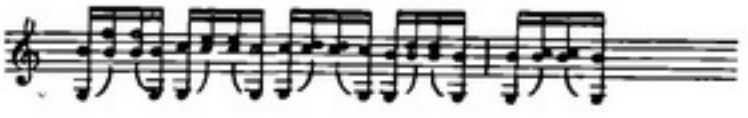
Про прогрес техніки свідчать послідовності акордів у швидкому темпі, що зустрічаються у Кореллі:

*Приклад № 31*

Бажаючи надати більшої значності і могутності звучанню акордів, Кореллі часто вживає, особливо в кульмінаціях і заключних кадансах, прийом арпеджування акордів.

Відповідно до імпровізаційної практики виконання, Кореллі не виписує точно способу гри цих арпеджіо,—він фіксує їх у вигляді простих акордів, додаючи лише напис „arpeggio", і залишає виконавцеві вибрати ритмічну фігуру і штрихи. Наприклад, місце з третьої сонати, записане в редакції П. Кленгеля таким чином:

*Приклад № 32*



в оригіналі виглядає так:

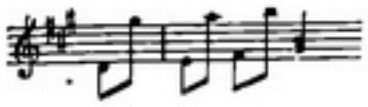
*Приклад № 33*

Іноді арпеджовані епізоди досягають дуже великих розмірів. Наприклад, в V сонаті послідовність акордових арпеджіо займає 15 тактів, у I сонаті—12 тактів і т. ін.

До техніки подвійних нот і акордів близько примикає такий скрипковий прийом, як використання звучання порожньої струни, запроваджений, очевидно, також Кореллі (див. приклад № 6, останні три такти).

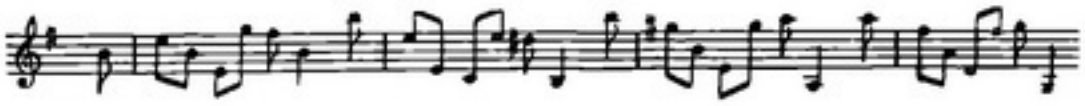
Відзначимо ще специфічно скрипкове використання в сонатах Кореллі стрибків на великі інтервали, як, наприклад:

*Приклад № 34*



Ці приклади свідчать також і про те, що поряд з технікою лівої руки, яка розвивається швидше, в цей час виробляються і основи штрихової техніки, яка тепер уже виходить за межі простих прийомів. Справді, виконання цих уривків detaché неможливе; можна припустити, що їх грали або martelleto або spiccato. При характері загальної величності і деякої важкуватості музикального стилю того часу, очевидно, перевагу віддавали першому штрихові, хоч не виключалась можливість виконання уривків (частіше в дусі народного танцю)—

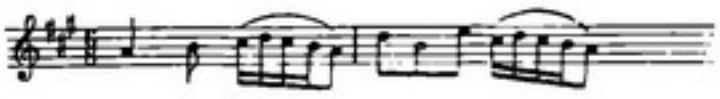
*Приклад № 35*



і другим штрихом.

Останній приклад, з його синкопуванням, дає можливість підкреслити ще одну стилістичну технічну особливість засобів Кореллі. Це—ускладнення (порівняно з ранніми зразками скрипкової композиції) ритмічної основи музики, так, наприклад, чітка ритмізація наступної теми, стає одним з головних елементів у її розвитку—

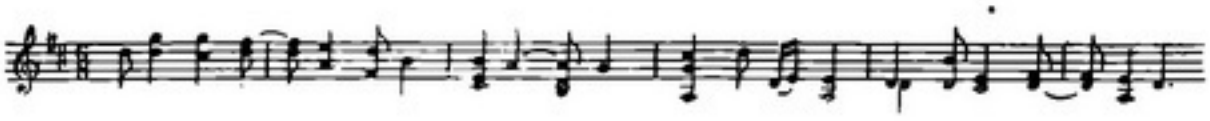
*Приклад № 36*



і вона в значній міри визначає зміст усієї частини.

Дальший приклад складного синкопування, який своєрідно нашаровує дво-і

*Приклад № 37*



тридольний розмір, показує, як гостро і тонко відчував Кореллі виразне значення ритму.

Таким чином, з усього попереднього видно, що Кореллі остаточно індивідуалізував скрипкову техніку, створив її основи, диференціював головні її види. Ці види техніки можна звести до таких:

1) техніка руху (рухливості)—імпровізаційна і ритмічно стійка;
2) техніка подвійних нот і акордів;
3) техніка штриху (основні штрихи—detaché, legato, martellato);
4) техніка кантилени.

Своєрідність усіх цих технічних засобів полягає в тому, що вони охоплюють звуковий об'єм тільки до третьої позиції включно і що в цих межах вони йдуть за принципом якнайрідшої зміни позицій. Тому основною ділянкою освоєння техніки рухливості є октава; подвійні ноти і акорди вживаються переважно в першій позиції і кантилена не користується прийомами зв'язування звуків. Саме тому віддається перевага густим штрихам. Такі властивості техніки відбивали своєрідність змісту виконуваної музики. Строгий, внутрішньо-сконцентрований, емоціонально-рівний, трохи статичний характер музики викликав необхідність в однорідному, повному, яскравому, навіть у деякій мірі різкому скрипковому звучанні. Гнучка динаміка, віртуозний розмах, легкі штрихи, тонкі прикраси, „чутлива" вібрація,—цих елементів скрипкової гри, що розширяють її основи, доба Кореллі ще не знала.

Коротше кажучи, техніка Кореллі ще не розвивається в бік врахування суб'єктивних можливостей індивідуальності виконавця,—вона виходить, насамперед, з об'єктивних даних інструментів, які характеризують його головні особливості.

Ці скрипкові властивості, їх загальну суть Кореллі настільки глибоко вивчив, настільки ясно систематизував, що це дає нам право вважати його основоположником скрипкового мистецтва взагалі. Найбільшою заслугою Кореллі вважається те, що він поклав основу самостійній скрипковій техніці, довів її до такої міри самостійності, яка дає можливість у майбутньому скрипковій композиції і скрипковому виконанню існувати як окремим зрілим областям музики. Якщо до Кореллі скрипкове мистецтво залежало тільки від „зовнішніх" загальномузикальних і історичних факторів, то тепер воно стало визначатись, крім цього, також і власним рівнем досягнутого розвитку, власними передумовами, що виходять з „внутрішньої природи" інструмента.

Таким чином, враховуючи всі сторони діяльності Кореллі, значення його в історії музики взагалі і в історії скрипкового мистецтва, зокрема, можна коротко визначити так:

1. Творчість Кореллі—переломний момент у подоланні в струнній інструментальній музиці поліфонічних традицій і закріплення гомофонічного стилю.

2. Форма тріо- і соло-сонати у Кореллі набули певної закономірності як у конструктивному, так і у виразному відношенні. Контрастність дістала в його сонатах своє перше закінчене виявлення, але покищо проявлялась ще в межах загального членування, не захоплюючи тематичного протиставлення всередині кожної частини.

3. Своєю діяльністю Кореллі сприяв надзвичайному поширенню і популяризації скрипки, яка стала на той час справді масовим інструментом. Кореллі створив першу школу скрипкової композиції і скрипкової гри.

4. Кореллі досяг високого ступеня індивідуалізації скрипкової техніки і значно посунув уперед її виразність.

5. Кореллі зміцнив принцип сольного виконання, піднісши соло-сонату до рівня самостійного виду композиції.

6. Розвитком принципу концертування („concerto grosso") Кореллі підготував гру для виникнення власне оркестрового стилю і скрипкового соло-концерту.

Творчість Кореллі, його соло-сонати є відправною точкою дальшого розвитку всього скрипкового мистецтва, в усіх його жанрах і видах. Соло-концерт, що незабаром виник, є тільки однією з основних областей цього мистецтва, є його провідною лінією, в якій сконцентрувалось усе найзначніше і найтиповіше в розвитку скрипкового мистецтва.

Цілком зрозуміло, що з'явлення перших скрипкових концертів неможливе було без освоєння тих досягнень, які завойовані в соло-сонатах Кореллі. Але суть соло-концерту як форми являла собою в якійсь мірі іншу якість порівняно з соло-сонатою,—між цими формулами немає безпосереднього зв'язку. Коріння розвитку концерту, джерела його стилю—інші. Їх треба простежити окремо.

*Й. Волинський*

# *Балет „Ференджі“ Б. К. Яновського*

*(Нарис з історії радянського балету)*

У творчій спадщині Яновського [1] одне з центральних місць належить балетові „Ференджі“ (1930 р.). У цьому творі композитор вперше в українській музиці свідомо став на шлях створення радянського балету, пройнятого глибокою соціальною спрямованістю.

Основна тема балету „Ференджі“—національно-визвольна боротьба індуського народу. Це обумовило загальне планування лібретто: протиставлення гнобленого народу його поневолювачам—англійським лордам. Проте, при різкому зовнішньому контрасті (індуси—англійці) соціальна драма згладжена і багато де в чому зведена до особистих взаємовідносин дійових осіб. А втім, і самі характеристики дійових осіб не завжди чітко окреслені. В цьому розумінні показовим є образ факіра. Будучи одним з основних провідників драматичної зав'язки (за ходом дії з'ясовується його минула дружба і потім ворожнеча з губернатором; його ж син, що зник, як виявляється, є майором Кемпбеллом), в лібретто він розкритий як традиційний „східний“ персонаж.

Індора є не стільки виразницею протесту проти національного поневолення, скільки звичайною баядеркою, кохання якої добивається англієць Велс. Єдиний образ, більш певно схарактеризований, це Дака-Дас,—проте і його дано надзвичайно схематично, поза органічною взаємодією з загальним розвитком подій. Повстання, яке піднімає Дако-Дас наприкінці балету, непереконливе, бо дії народу не вмотивовані з достатньою переконливістю. Неорганізований натовп, що висловлює обурення з приводу засудження індусів на смерть (1 дія), надто мало активний і протягом усього балету майже не має розвитку, будучи знеособленим і статичним.

Ще менш виразними є образи англійців. Губернатор і його дочка Еффі—традиційні ролі європейців у творах з східним сюжетом. Англійці в лібретто зовсім знеособлені. Це загальна маса, „локальний“ колорит якої підкреслено надто примітивно (обстановка балу і т. д.). Майже зовсім не показано їх роль як переконаних колонізаторів. Єдиний образ, що схарактеризований більш-менш вдало,—це майор Кемпбелл, авантюрист і провокатор.

Драматургічний розвиток лібретто також не дає особливо цінних знахідок. Воно перевантажене другорядними епізодами, які значною мірою затримують сценічний розвиток. Так, абсолютно зайвими є перші дві картини дії, надмірно присвячені,—власне, малозначному—образові Еффі. П'ята картина першої дії (бал) вдало розхолоджує цікаво розроблену масову сцену четвертої картини першої дії. Не вмотивована також і друга картина третьої дії. Не логічно і мало цікаво розкривати провокатора до того, як він проявить себе в дії.

В цілому лібретто надто нагадує розвиток кінофільму авантюрного змісту: епізодичність, кадровість, невмотивованість, випадковість події (пригадаймо першу картину—побиття індуса і смерть англійця). Своєрідною є пригодницька роль майора Кемпбелла, який дізнається про своє індуське походження.

---

[1] Б. К. Яновський (1875—1932)—видатний український композитор, диригент, педагог, критик і музикально-громадський діяч. Загальну освіту здобув у Київському університеті. Музиці його навчав батько—прекрасний музикант і теоретик Риб,—у якого Яновський вивчав курс теорії композиції.

Творча спадщина композитора охоплює найрізноманітніші жанри: камерні твори (для фортепіано, для фортепіано і скрипки, надзвичайно багато романсів), масові пісні, хори, ряд симфонічних творів, музику до драматичних творів. Проте, найяскравіше відбилось творче обдарування Яновського в його операх—„Сорочинський ярмарок“ (1899), „Вій“ (1900), „Сестра Беатріса“ (1906), „Коломбіна“ (1907), „Суламіф“ (1908), „Саломея“ (1910), „1812 рік“ ((1911), „Флорентійська трагедія“ (1913) „Відьма“ (1917), „Вибух“ (1926), „Дума чорноморська“ 1928) і балетах—„Аравійська ніч“ (1917), „Пірати“ (1922) і „Ференджі“ (1930).

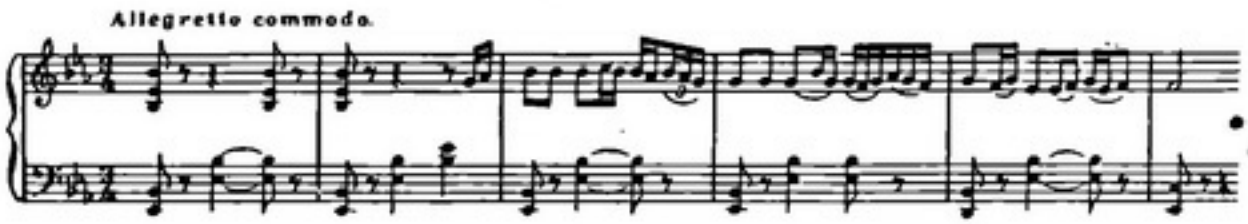
В цілому лібретто не розкриває трагедії поневоленого народу, його прагнень до національного визволення. Мабуть, єдина перевага лібретто в тому, що воно намагається зберегти відчуття основної драматургічної лінії: з одного боку, бездіяльне, овіяне розкішшю життя англійців—бали, сцени в барах і т. д., і з другого боку—злиденний, змучений, знесилений індуський народ. Ця лінія витримана протягом усього балету, незалежно від того, наскільки яскраво показана боротьба індуського народу, наскільки яскраво відображені образи поневолювачів англійців.

І саме ця основна риса лібретто взята композитором в основу музикальної драматургії. Остання має двоплановий розвиток, що виражається в різкому розмежуванні музикальної мови: тематизм, зв'язаний з індійським національним характером, і тематизм європейського складу. В усьому іншому музикальна драматургія набагато переростає вузькі рамки лібретто.

В цілому музика балету складається з ряду закінчених танцювальних номерів (фокстроти, вальси, кек-уоки, танці баядерок і т. д.), між якими є розвинені музикальні номери, зв'язані з сценічною дією (сцени страти, роздачі зброї, сцена на плантації та ін.). В цьому плані музика є яскравою, „плакатною", але тоді вона втрачає танцювальну основу і стає коментатором драматичної дії і, як ми побачимо далі, набуває самостійного розвитку.

Своєю тематичною природою більш локальними є ті місця, де музика балету зв'язана з музикально-сценічною дією. Проте, найяскравішого відображення індійський колорит набуває в танцювальних номерах, які відзначаються своєю простою мелодико-гармонічною фактурою:

*Приклад № 1*




Мелодика такого танцю являє собою здебільшого невеликий своїм діапазоном центр з домінуванням одного звуку, навколо якого наче концентруються всі інші (в наведеному прикладі h у третьому такті і g в четвертому такті)[1]. Гармонічна основа дуже проста—це переважно органні пункти на чистій квінті. Зате особливо цікавими в них є надзвичайно різноманітні ритмічні малюнки при звичайних розмірах (дво- і тридольні). Ці особливості ми зустрічаємо майже всюди (танець баядерок у третьому акті, сольний танець Індори і т. д.).

Варіаційний розвиток цього тематичного матеріалу не вносить значних змін. Широко застосовується імітація—і ще витонченішими стають ритмічні малюнки. Основним прийомом розвитку мелодичного матеріалу в танцях є звичайне переміщення його в інші регістри, тембри і т. д. Така якість самого тематизму і засобів його розвитку підкреслює характер малорухливості, споглядальності, східного колориту.

Танцювальні номери, зв'язані з англійцями, являють собою традиційні кек-уоки, вальси. Широко застосовуються нові західно-європейські танці: чарльстони, фокстроти. Їх мелодика і гармонія не виходять за межі звичайних типів такої музики. Єдиний танець, що приваблює увагу своєю простотою і безпосередністю,—це танець шотландських волинщиків з його імітаційним розвитком і органним пунктом у супроводі—

*Приклад № 2*

Такими є основні особливості власне танцювальної музики балету „Ференджі".

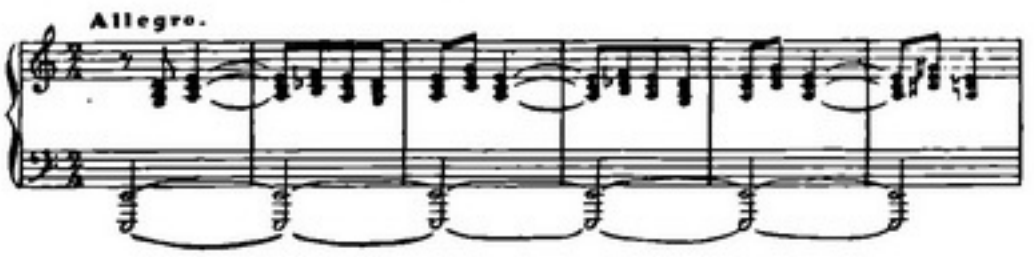
[1] Походження цих „концентрованих" інтонацій ні в якому разі не мелізматичне.

Центральне місце в музикальній драматургії балету займають широко розвинені лейтмотивні характеристики, що створюють цільність музикального розвитку. Лейтмотиви тут дано двох типів—зв'язані тільки з образом (лейтмотивні характеристики Індори, факіра, Кемпбелла) і другий тип—лейтмотиви, що мають семантичне значення (лейтмотив гнобленого народу—його ж модифікація зв'язана з образом робітника Дака-Дас), і лейтмотив заклику до повстання.

Лейтмотиви в своїй переважній більшості інтонаційно зв'язані з колоритом східної пісні, і якщо ми не завжди зустрічаємо зовнішню подібність, то внутрішній, характерний зв'язок завжди тут є.

Значне місце в балеті займає тематичний матеріал, поданий у першій картині першого акту (побиття індуса і смерть англійця).

*Приклад № 3*




Низький регістр, хвилеподібний синкопований рух добре підкреслює приховану силу і ненависть. З незначними змінами ця тема грізно звучатиме в сцені роздачі зброї народові.

Той же тематичний матеріал зв'язаний з образом робітника Дака-Дас—вождя мас, яких він піднімає на повстання. Таким чином ця тема зв'язана з потенціальними революційними силами і її можна назвати лейтмотивом гнобленого, але свободолюбного народу.

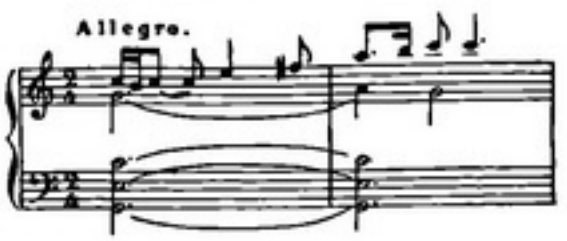
Значне місце в балеті належить фанфарним сигналам труби:

*Приклад № 4*

Вперше ця тема з'являється перед сценою страти. Грізні заклики труби наче попереджають про хвилину розплати. На цій же темі розроблено сцену сутички робітників—на чолі з Дака-Дас—з англійським патрулем. На ній же побудований марш демонстрації озброєного народу в третьому акті. Таке місце цієї теми в драматургічному розвитку дає підставу вважати її лейтмотивом заклику до повстання.

Яскраву музикальну зарисовку образу Індори створює такий лейтмотив:

*Приклад № 5*

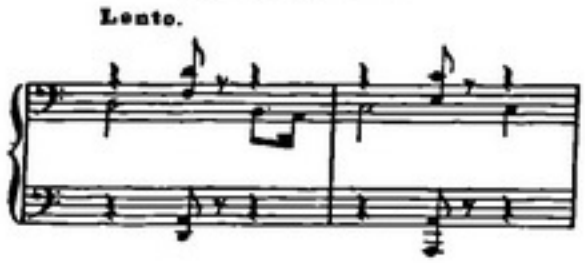



на матеріалі якого розвинено її танець у першій дії. Поривчастий рух мелодії вгору, напористий ритмічний малюнок характеризують емоціонально насичений образ індуської дівчини.

Менш певно окреслений образ факіра. Блукаючі хроматичні пасажі кларнетів і флейт, що супроводжують його перше появлення, створюють настрій таємничості, непевності. Дальший розвиток цього образу не вносить значних якісних змін у його музику.

Про лейтмотивну характеристику англійців можна говорити тільки відносно майора Кемпбелла —

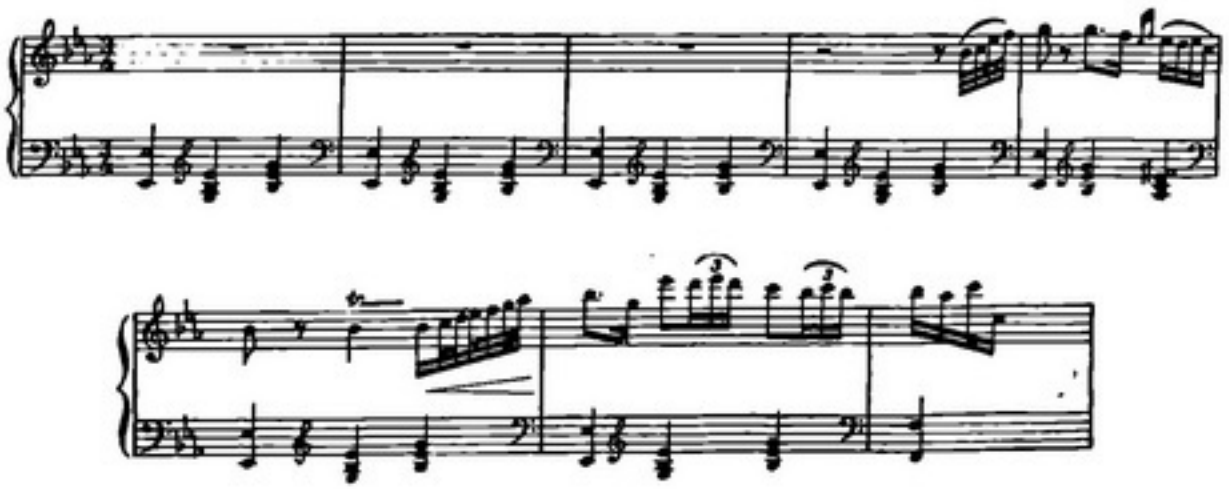
*Приклад № 6*




це темна особа, провокатор, який ставить свою особисту вигоду вище національних інтересів. Вся інша маса англійців знеособлена. Виступають вони здебільшого в масових сценах (бал, бар), де їх характеризують типові західно-європейські танці.

При загальній тенденції до драматичності, до емоціонального напруження, в балеті зустрічаються моменти зображувального змісту, — пригадаємо „колоратурність" у другому акті,

*Приклад № 7*



жонглювання факіра в першому акті.

Вступ до балету являє собою невелику інтродукцію, розроблену майже цілком на тематичному ядрі з чотирьох нот:

*Приклад № 8*

Низхідні інтонації його нагадують лейтмотив індійського народу. Говорити про узагальнення змісту балету в інтродукції не доводиться. Проте, остання створює загальний характер напруженості і в музикальному відношенні багато де в чому передбачає інтонаційні особливості тематизму, зв'язаного з характеристикою індусів.

З сказаного само собою випливають істотні висновки. Насамперед музика, на відміну від лібретто, характеризується цільністю розвитку і тематичною єдністю. Музикальна драматургія набагато переростає сценічну. Широкими мазками композитор створює основні музикальні характеристики і тим самим концентрує увагу на вузлових музикально-драматургічних образах. Використовування лейтмотивів і їх модифікація, залежно від сценічної дії (пригадаймо лейтмотив повстання, його перетворення в марш озброєного народу), створюють тематичну спаяність, концентруючи увагу на основному драматургічному вузлі твору.

Таким чином музика балету створює розгорнуту драматургію великого сценічного плану. Тут треба зробити істотні застереження. Композитор досяг цього не стільки за рахунок хореографічного розвитку, скільки акцентуванням уваги на музиці, як характеристиці і коментаторі сценічної дії, бо танець тут завжди з'являється з приводу сценічної ситуації (бар, бал, молоді індуски вчаться танцювати, раджа частує губернатора видовищем танцюючих баядерок і т. д.). Поряд з цим у балеті, безперечно, відчувається певна данина екзотичній обстановці (Індія).

Проте, окремі хиби балету „Ференджі" не знижують його значення в історії розвитку радянського балету. Твір написаний у 1930 р.—це був період перших кроків на шляху створення радянської опери і балету. В галузі балету було зроблено особливо мало (якщо не брати балету „Червоний мак" Гліера). Та й те, що було вже зроблено, не тільки не сприяло створенню радянського балету, а швидше гальмувало цей процес. Це були часи, коли деякі „теоретики" зовсім заперечували класичний балет, проповідуючи „нові", близькі „духові часу", танці машин, спортивні танці і т. д. Тим значнішою є роль Яновського, який рішуче став на шлях створення балету з новою тематикою і не відкидав класичної спадщини балету, а намагався подолати його умовність, прагнучи обумовити танець драматургічною спрямованістю. Нарешті композитор сміливо вводить нові побутуючі танці—чарльстон, фокстрот.

Особливо значною є роль „Ференджі" в розвитку українського балету. Це був перший балет з розгорнутою драматургією і повнокровною, емоціонально насиченою, музикальною мовою. Балет ішов на багатьох сценах і мав значний успіх.

# *Про поставу опери „Шевченко"*

Київський Державний ордена Леніна Академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка відкрив сезон 1940/41 року поставою опери В. Йориша „Шевченко" (лібретто С. Голованівського за його п'єсою „Доля поета").

Відкриття сезону саме цією оперою треба розглядати як своєрідний виклик музикальній громадськості з боку керівництва театру, як повне ігнорування громадської думки й оцінки.

На нараді театральних працівників СРСР, що недавно відбулась в Києві, художній керівник Київського оперного театру нар. арт. УРСР М. В. Смолич з великим сумом відмітив брак музикальних критиків і критики на Україні, відсутність творчої допомоги театру в його роботі з боку преси.

Але треба зазначити, що саме опера „Шевченко" була всебічно обговорена на першому виїзному пленумі Оргкомітету Спілки композиторів СРСР.

На цьому пленумі видатні представники музичної громадськості всього Радянського Союзу дали різко негативну, принципово обгрунтовану оцінку опери В. Йориша, оцінку, яка знайшла місце і на сторінках газет „Правда", „Комуніст", „Советское искусство" і багатьох інших. Постає запитання, як же сприйняло керівництво оперного театру цю критику, як відповіло на ті численні зауваження, що були зроблені авторитетними фахівцями?

Відповіддю на цю критику, на брак якої скаржився художній керівник театру, була повна байдужість і наполегливе продовження роботи, свідомо засудженої на провал.

Адже для кожного музиканта цілком ясно, що справа не тільки в недоліках лібретто С. Голованівського, не тільки в драматургічній кволості сюжету, навіть не тільки в тих помилках, які були припущені лібретистом при створенні образу Шевченка, спотворення якого також відзначалось в пресі. Справа перш за все в глибоко порочному творчому методі композитора, в методі, який, скажемо прямо, має мало спільного з задумом опери. Метод соціалістичного реалізму вимагає від кожного художника підпорядкування всіх засобів виразності єдності творчого задуму,

змістовного і правдивого. Зокрема використання класичної спадщини, в цьому розумінні, завжди повинно бути виправдане змістом і цілеспрямованістю того чи іншого твору.

Яким же шляхом пішов В. Йориш в роботі над своєю оперою, героєм якої є улюблений син українського народу, полум'яний співець його життя, страждань і надій, які засоби виразності використав композитор?

Здається, цілком природно було сподіватись, що музика опери буде перш за все щільно пов'язана з народно-пісенною творчістю, з інтонаціями українських пісень, які, як ми знаємо, завжди відігравали таку роль в житті поета. Але замість цього композитор обмежився лише кількома цитатами з цих пісень, які до того ж аж ніяк не пов'язані з музикальною тканиною опери в цілому.

Ця тканина являє собою якусь мозаїку уривків, які тою чи іншою мірою нагадують опери українських, російських, італійських, французських і інших композиторів,—тут і „Пікова дама" і „Євгеній Онєгін", і „Тарас Бульба", і „Князь Ігор", і „Севільський цирульник", і „Тоска", і ще багато інших назв. І коли наречена Шевченка—Ольга, чекаючи поета, співає колоратурну арію, яка безпосередньо нагадує арію Розіни, то це перетворюється майже на пародію.

Коли Анатоля Франса попросили дати оцінку творчості Жоржа Оне, то великий письменник відповів: „Я не можу дати ні позитивної, ні негативної оцінки, тому що це—явище поза мистецтвом". На великий жаль, доводиться, не роблячи докладного аналізу, констатувати, що опера В. Йориша—теж явище поза мистецтвом, в усякому разі—поза радянським мистецтвом.

Як же могло трапитись, що цей твір потрапив на сцену Київського оперного театру, як могло трапитись, що багато зусиль всього творчого колективу, багато тисяч державних грошей було витрачено на цю поставу?

Це питання виходить за межі питання про невдачу чергової прем'єри театру.

Київський оперний театр, який перший в Радянському Союзі дістав найвищу нагороду—орден Леніна, театр, який носить славне ім'я Т.Г. Шевченка, очевидно, мусить почувати відповідальність за кожну поставу, тим більш за поставу, безпосередньо зв'язану з іменем Шевченка.

І питання про творчий зрив театру, зв'язаний з оперою В. Йориша, примушує з усією гостротою поставити питання про зміцнення музичного керівництва театру.

Смерть В. О. Дранішнікова, який так багато працював над радянськими операми, ще й досі відчувається з усією гостротою, як важка і болісна втрата. Київський оперний театр повинен мати музичного керівника, високий авторитет якого був би запорукою того, що в театрі знову розгорнеться справжня боротьба за створення радянської оперної класики.

*Проф. М. Гозенпуд*

# „Лілея“ К. Данькевича

Київський ордена Леніна Академічний оперний театр ім. Т. Г. Шевченка здійснив на своїй сцені постановку балету К. Данькевича „Лілея“. Ця постановка є безумовною перемогою театру і великим успіхом авторів балету—композитора К. Данькевича і лібретиста В. Чаговця. В основу побудови лібретто „Лілеї“, крім одноіменного твору геніального поета Т. Г. Шевченка, лягли його ж „Марина“, „Невольник“, „Княжна“ і ряд інших поетичних творів. Сюжетну лінію в балеті розвинено вміло, збережено основну провідну ідею,—в усьому творі відчувається дух поезії Шевченка. Не зважаючи на велику кількість окремих творів, що лягли в основу лібретто, балет сприймається як єдине ціле, без швів. Деяка статичність розвитку і повільність дії на початку балету є хибами лібретто, але в основному воно зроблене культурно, рівно і з смаком. Партитура „Лілеї“ виявляє значну майстерність композитора К. Данькевича, який зумів створити музику емоціальну, щиру і змістовну. В цій музиці багато пафосу, реалістичності і жвавості; вона—танцювальна в позитивному розумінні, не шаблонна, хоч і дуже дохідлива з першого ж разу.

Дія, що відбувається на сцені, багато де в чому (якщо не вся) виходить від музикальної думки композитора, винахідливої і не настирливої. Елементи українських і циганських народних пісень лягли в основу партитури „Лілеї“, при чому цитатного використання пісень майже немає: вони є тим музикальним стрижнем, навколо якого споруджено всю будівлю.

„Лілея“ сповнена елементів народності, якими пройнята вся творчість великого українського Кобзаря,—і найбільшим успіхом і композитора, і автора лібретто є те, що матеріал народної пісні, який у конструктивному відношенні становить істотну частину композиції, сприймається органічно, а не як щось стороннє і внесене ззовні. Вдалими є музикальні характеристики Лілеї і князя; композитор уміє розкрити

*Балет „Лілея“—І акт. Лілея—арт. Васильєва, Степан—арт. Соболь.*

*Сцена смерті Лілеї.*

внутрішній світ своїх героїв,—і їх дії, завдяки музиці, стають зрозумілішими. Інструментовано балет добре і вміло: якщо в партитурі немає особливо витончених місць, то в усякому разі звучність оркестру свідчить про хороше почуття колориту у автора „Лілеї" і про його вміння користуватись фарбами оркестру.

В балеті трапляються деякі довготи (перша половина першої дії, танцювальна частина фіналу); надто велика кількість танців з самого початку, коли самої дії ще немає, трохи стомлює, перетворюючи початок балету в ряд хореографічних номерів, кількість яких можна і треба зменшити.

Кожний з цих номерів змістовний і яскравий, але враження „стояння на місці" дуже відчутне, хоч це „стояння" і проявляється в швидких рухах, рвучких стрибках і перестрибуваннях через багаття. В музиці „Лілеї" є певні впливи, але ніде ці впливи не переходять у наслідування. У К. Данькевича є своє творче обличчя, свій, властивий йому, стиль письма.

Щодо музики найсильніше враження справляє сцена в лісі; тут багато драматичного напруження, яке відображається в музиці вольовій, емоціонально-насиченій, у музиці піднесення. Слабішим є фінал (танці Афіни, Гери і Паріса), хоч і тут є багато привабливого. Не зважаючи на безперечні позитивні риси, музиці балету все таки властива деяка „традиційність". Хотілося б більше творчої сміливості, більше новаторства і дерзань.

Немає сумніву, що талановитий автор „Лілеї" не заспокоїться на досягнутому і добиватиметься ще більш яскравих творів—передумови для цього є. Автор „Лілеї" уміє говорити правдивою мовою, і ця мова переконує своєю щирістю.

Оркестрова частина балету була в надійних руках проф. Я. Розенштейна, який провів усю партитуру яскраво і барвисто; оркестр звучав струнко, в усьому був хороший ансамбль і контакт з сценічною дією.

Постановщик балету—Г. Березова поклала чимало зусиль на те, щоб якнайкраще показати весь спектакль. У ньому багато винахідливості, вигадки, в усьому видно живу думку і культуру. Дуже вдалим є „Циганський табір", багато яскравого і цікавого в першій дії і в фіналі. Більшість виконавців—на значній висоті, особливо виконавці ролей Лілеї і Степана—артисти А. Васильєва і А. Соболь. У Васильєвої багато теплоти і привабливості, вона добре і глибоко почуває і пе-

редає всі переживання тендітної Лілеї; в її виконанні легкість, грація і безпосередність, а потім почуття трагічної самотності передано однаково правдиво і переконливо. Чітко, виразно і з великою технічною досконалістю передає А. Соболь роль Степана. Не абиякий темперамент, сміливість у поєднанні з правдивістю образу відзначають гру цього талановитого актора.

Чудово грають М. Скорульська, Л. Герасимчук і З. Лур'є в ролях Гери, Венери і Афіни; цікаво подані Паріс (арт. В. Преображенський) і Маріула (А. Пірадова).

В балеті Данькевича „Лілея" збереглись майже всі форми старої балетної музики,—новий же зміст у цьому балеті вимагає деякого переродження дещо скам'янілих і штампованих схем. Ці схеми різко суперечать реалістичному розгортанню дії, гальмуючи її і підкреслюючи умовність балетного мистецтва.

Відмовлення від „традиційності" в специфіці балетного жанру може йти паралельно з відмовленням від пасивного додержання класичних традицій минулого в музиці. „Лілея"—цікаве явище: не зважаючи на ряд зазначених хиб, вона цінна своєю щирістю, своєю життєвістю і значною майстерністю її автора.

*Заключна сцена.*

# Нотографія і бібліографія

***В. С. Косенко.** ор. 10. Соната для віолончелі і фортепіано. Державне видавництво „Мистецтво", 1940 р.*

Продовжуючи друкування творчої спадщини покійного композитора-орденоносця В. С. Косенка, державне видавництво „Мистецтво" випустило з друку нове видання одного з його кращих камерних творів—віолончельної сонати b-moll, написаної в 1923 році і вперше виданої десять років тому, в 1930 р. (ДВУ).

За ці роки соната завоювала заслужену популярність, якій чималою мірою сприяло майстерне виконання її в багатьох концертах відомим радянським віолончелістом Гр. Пеккером.

Нове видання сонати відредаговане проф. В. В. Грудіним разом з Г. І. Пеккером.

Віолончельна соната В. С. Косенка складається з трьох частин.

Перша частина відзначається широкою епічністю і написана у формі сонатного аллегро, друга—співуче і елегічно-виразне анданте в тричастинній формі і третя—динамічно-напружений фінал у сонатній формі.

Яскрава мелодична виразність, щирість і схвильованість музикальної мови, емоціональна змістовність разом з блискучим використанням інструментальних засобів ансамблю дозволяють вважати цей твір одним із кращих досягнень радянської, зокрема української камерної літератури.

***В. С. Косенко.** П'ять обробок українських народних пісень. Державне видавництво „Мистецтво", 1940.*

До цієї збірки ввійшли чотири обробки („Взяв би я бандуру", „Ой, поїхав за снопами", „Удовицю я любив" і „Грицю, Грицю, до роботи") для баса з фортепіано і одна („Баламут") — для сопрано і баса з фортепіано.

Всі ці обробки користуються широкою популярністю і добре відомі нашій громадськості у виконанні нар. арт. УРСР орденоносця І. С. Паторжинського, для якого вони були зроблені покійним композитором.

За винятком першої і останньої обробки, пісні цього зошита мають жартівливий, юмористичний характер, прекрасно розкритий композитором в інструментальному супроводі, який органічно поєднується з вокальною партією. Щождо першої пісні („Взяв би я бандуру"), то вона, так само, як і заключний дует („Баламут"), відзначається зворушливою ліричністю, яка добре контрастує з емоціональним забарвленням трьох наступних пісень. Весь зошит в цілому можна вважати зразком глибокого проникнення в зміст української народної пісні, яку так любив передчасно померлий майстер.

***В. С. Косенко.** Два романси на слова П. Тичини. Державне видавництво „Мистецтво", 1940.*

Два романси цього зошита написані на відомі тексти поета-орденоносця П. Тичини, і поєднані між собою полум'яним закликом до волі, до революційної боротьби і перемоги.

В першому романсі („Іду з роботи я, з заводу") композитор розкриває в музиці святкову урочистість тексту, образи якого ніби насичені сонцем і радістю:

В квітках всі вулиці кричать:
Нехай, нехай живе свобода!

В другому романсі, текст якого немов перекликається з міжнародним пролетарським гімном („До волі, бідні, босі й голі..."), відчувається велике внутрішнє напруження, якого композитор досягає шляхом поступового гармонічного нагнітання в інструментальному супроводі, що утворює фон для патетично-виразної вокальної партії.

Обидва романси слід визнати дуже цінним поповненням нашої вокальної літератури.

***Ю. Мейтус, В. Рибальченко, М. Тіц.** „Перекоп". Опера. Лібретто В. Бичка і Б. Шелонцева.*

*1. Арія Павла про Каховку.*
*2. Ой, посіяв козак гречку.*
*3. Аріозо діда Калинчука (казочка про зайчика).*
*4. Монолог діда Калинчука.*
*5. Арія командарма.*
*Державне видавництво „Мистецтво", 1940.*

П'ять уривків з опери „Перекоп", які щойно вийшли з друку, належать, безперечно, до кращих епізодів опери.

Проте, нерівність і навіть певна строкатість музикальної мови цієї опери відбились і на цих уривках, які не можна вважати рівноцінними.

Найбільш вдалими з цих п'яти уривків слід визнати аріозо і монолог діда Калинчука. Хоч аріозо до певної міри випадає з загальної драматургічної схеми розвитку опери, проте з музикального погляду — це надзвичайно вдала річ. Витриманий авторами лібретто в дусі народної казки, текст відзначається зворушливою виразністю, яка прекрасно передана в музиці простими, але переконливими засобами. Монолог діда Калинчука написаний зовсім в іншому плані, перед нами не старий дідусь, який весело розповідає хлопчикові казочку про зайчика, а трагічна постать старого селянина, який бачив багато горя на своєму віці і прийшов до переконання, що лише революція принесе щастя народові і визволить його спід панського ярма. І носієм ідеї революції дід Калинчук вважає командарма, до якого він і вирішує йти, щоб боротись за волю. Велика інструментальна кульмінація завершує цей монолог.

„Ой, посіяв козак гречку" по суті, являє собою досить вдалу обробку відомої української народної пісні для мішаного хору.

Щодо решти номерів — арії Павла про Каховку і арії командарма, то вони порівняно менш цікаві і змістовні, хоч музика їх виразна і стоїть на досить високому художньому рівні.

Видання серії уривків з опери „Перекоп" знову дозволяє поставити питання про недосить уважне ставлення наших театрів до цієї опери і невиправдане зняття її з репертуару, замість того, щоб шляхом відповідної доробки окремих місць піднести цей твір на належний художній рівень.

***Юлій Мейтус**. Дві українські народні пісні у вільній обробці для мішаного хору a capella. Державне видавництво „Мистецтво", 1940.*

В цьому зошиті вміщено дві обробки українських народних пісень — „Шумить, гуде та дібровонька" і „Та продай, бабушка, бичка".

Вільне володіння всіма хоровими засобами, глибоке розуміння принципів народної поліфонії і голосоведення дозволили створити Ю. Мейтусу ці прекрасні обробки, яким треба побажати найбільшого поширення. Перша пісня відзначається широкою епічністю, трагічною суворістю і величною наспівністю, тоді як друга являє собою зразок веселого жарту. Композитор з великою переконливістю розкрив контрасти, закладені в цих піснях, і сполучив їх в одному зошиті, ніби підкреслюючи неосяжний діапазон емоціональної виразності українських народних пісень і багатство їх змісту.

***В. Борисов**. Ой, наступила та чорна хмара. Обробка української народної пісні для мішаного хору з фортепіано. Державне видавництво „Мистецтво", 1940.*

Нова обробка популярної української народної пісні, зроблена харківським композитором В. Борисовим в епічному плані з розгорнутим інструментальним супроводом, фактура якого, проте, не завжди має досить логічний розвиток і до того ж значно перевантажена. Хорова партія зроблена більш вдало, але голосоведення не завжди переконливе.

***М. Завалішина**. Над морем. Пісня для голосу з супроводом фортепіано. Текст Л. Зимного. Державне видавництво „Мистецтво", 1940.*

Пісня ця відзначається одноманітністю і повною відсутністю творчих шукань—очевидно, автора цілком задовольняє переспівування трафаретних мелодичних і гармонічних зворотів. Навряд чи варто було видавати цей твір молодого одеського композитора, якому треба ще багато працювати над собою.

***Н. Шульман**. Елегія для віолончелі і фортепіано. Державне видавництво „Мистецтво", 1940.*

Це — перший друкований твір молодого київського композитора. І хоч не можна ще говорити про творчу індивідуальність автора, але музика його відзначається емоціональною виразністю і щирістю, а також вільним володінням інструментальними засобами як фортепіано, так і віолончелі. А втім, Н. Шульману треба ще багато працювати над відбором засобів виразності, над музикальною мовою, над удосконаленням своєї композиторської техніки, — для цього у нього є, безперечно, належні передумови.

***С. Добровольський**. Пісня про Тимошенка, слова В. Зорового. Державне видавництво „Мистецтво", 1940.*

Нова пісня київського композитора С. Добровольського присвячена героїчному полководцеві Червоної Армії — народному комісару оборони СРСР товаришеві Тимошенку і відбиває народну любов до героя-маршала. Пісня ця відзначається широкою наспівністю і епічною виразністю, спираючись на народно-пісенні інтонації, які обумовлюють її яскраву мелодичність. Фортепіанний супровід зроблено вдало.

„Пісня про Тимошенка" С. Добровольського, безперечно, повинна завоювати собі широку популярність, якою користується вже багато пісень цього обдарованого композитора.

*І. В-ий.*

# Хроніка

## Музикальне життя Львова

Музикальне обличчя Львова в останньому сезоні в основному змінювалось не лише в сторону величезної активності в організації музикального життя міста, але також у наслідок діяльності у Львові окремих артистів і цілих колективів з більших центрів Союзу. Ця діяльність мала величезний вплив на музикальне пробудження Львова.

Новозаснована Державна філармонія і реорганізований на нових засадах Львівський радіокомітет зразу поклали певні і широкі основи нового, радянського будівництва музикального життя Львова. Обидва заклади мали перед собою серйозні труднощі,—перед ними стояли великі і відповідальні завдання організувати роботу в середовищі, на яке досі майже не зважали. Сьогодні, з перспективи цілого сезону, видно, що філармонія і музичний сектор радіокомітету виконали в основному своє завдання і взяли в свої руки організацію музикального життя Львова по ясно визначеній і певно наміченій лінії.

Радіокомітет організував симфонічний оркестр. Після заснування філармонії оркестр цей перейшов до неї і зразу почав серйозну підготовку до концертів. Диригенти Г. Паін і М. Колесса виконали велику роботу, сумлінно і посилено готуючи відповідний репертуар. Нагородою за цю працю був величезний успіх оркестру зразу ж на першому концерті. Симфонічний оркестр філармонії дав у цьому сезоні близько 60 концертів (в цьому числі також закриті концерти по радіо), на яких виконано II і VII симфонії Бетховена, g-moll Моцарта, IV Мендельсона, V Дворжака, IV Брамса, h-moll Шуберта, I Шостаковича, II Ревуцького і симфонію Гозенпуда, твори Ліста, Вагнера, Вебера, Мусоргського, Римського-Корсакова, Барвінського, Людкевича, Лятошинського, Косенка, Прокоф'єва, Іпполітова-Іванова та ін. Окремо треба відзначити, що симфонічний оркестр дав цикл концертів, присвячених творчості П. І. Чайковського. На них було виконано I, II, IV, V і VI симфонії, симфонічні поеми „Ромео і Джульетта", „Франческа да Ріміні", I і III фортепіанні концерти (виконавці — Максимович, Йохелес), скрипковий концерт (виконавці — Притикіна, Фіхтенгольц) варіації рококо (виконавці — Ліфан, Цомик), сюїту з „Лебединого озера" і „Італьянське капріччіо". Концертами симфонічного оркестру диригували (крім І. Паіна і М. Колесси) — засл. арт. УРСР Натан Рахлін і Лев Брагінський, М. Канерштейн і А. Солтис. В симфонічних концертах брали участь місцеві солісти — Мюнцер, Савицький, Шеккер, Маркс, Ліфан, Вайсман і приїжджі— Буся Гольдштейн, Фіхтенгольц, Притикіна, Фліер, Зак, Луфер, Йохелес, Цомик. Всі концерти симфонічного оркестру мали серйозний успіх, а їх вплив на виховання львівської публіки в галузі симфонічної музики був величезний. Для чергового сезону оркестр планує дати цикл Бетховена (всі симфонії, концерти і інші композиції), виконати повністю „Кавказ" Людкевича, музику Мендельсона до „Сну літньої ночі", в декаді радянської музики показати також і нові твори композиторів УРСР. Готується концерт до річниці визволення Західної України та інші.

Трохи пізніше від симфонічного оркестру філармонія організувала Державну українську капелу „Трембіта" (мистецький керівник П. Г. Гончаров, диригент — Д. Котко). Капела дала в цьому сезоні 27 концертів, на яких виконала твори Шуберта, Россіні, Рубінштейна, Лисенка, Леонтовича, Вахнянина, Ф. Колесси, Вериківського, М. Колесси, Ніщинського, Козицького та ін. Багато концертів дала капела на провінції.

Крім концертів симфонічного оркестру і „Трембіти", відбувся ряд концертів солістів, про мистецький рівень яких говорять самі імена—Е. Гілельс, Я. Зак, Фліер, Б. Гольдштейн, М. Фіхтенгольц, Ірма Яунзем і ін. Державна філармонія подбала про організацію джазового оркестру під керівництвом Г. Варса. Оркестр Варса у своєму жанрі на кожному своєму концерті має цілком заслужений успіх. Тепер оркестр готує нову програму.

Львівський радіокомітет (музичний сектор) став, безперечно, одним з найсерйозніших факторів нового музикального життя Львова. Щоденні місцеві передачі і трансляції з Києва і Москви досить швидко поширили радянську музику у всіх її видах і формах до найдальших закутків нашого міста.

Окреме важливе значення для широкої музикальної громадськості Львова мають так звані авторські концерти - передачі, в яких систематично показується, по змозі різноманітно, творче обличчя даного композитора. Особливу увагу звертає керівництво радіокомітету на популяризацію української музики, яка до вересня 1939 р. у львівському радіо не могла добитись відповідного місця.

З успіхом пройшли у Львові концерти державної заслуженої капели „Думка" під керівництвом Сороки, капели бандуристів, ансамблю червоноармійської пісні і танцю під керівництвом заслуженого артиста республіки Минька. Артист Минько був одним з перших організаторів музичної справи у Львові. Провела концерти з своїм ансамблем у Львові і народна артистка СРСР Тамара Ханум.

Та особливого значення в музикальному житті Львова набирають виступи двох кращих колективів столиці Радянської України — Києва. Це — концерти Державного симфонічного оркестру УРСР і вистави Державного академічного театру опери та балету ім. Шевченка. Державний симфонічний оркестр УРСР дав у Львові три концерти під керівництом заслужених артистів республіки Натана Рахліна і Льва Брагінського. Були виконані твори Баха, Бетховена, Ліста, Чайковського, Ревуцького, Лятошинського і Шостаковича. Важко описати

радість оркестру і диригентів. Це ж уперше в Львові концертував так прекрасно зіграний ансамбль, уперше Львів чув такий прекрасний звук цілого оркестру і поодиноких інструментів (зокрема духових) і вперше стежив за так стильно і досконало виконаними творами симфонічної літератури. Ті концерти прямо таки вразили музикальний Львів, а Львівський симфонічний оркестр після них певно підвищив кількість і якість роботи на своїх репетиціях.

Справжнім святом для Львова був приїзд Державного акедемічного театру опери та балету ім. Шевченка. Громадськість Львова просто забула, що таке опера, а справжнього балету взагалі у Львові і не бачили. І через два місяці зал Великого театру був переповнений по береги захопленою публікою. Виставлено опери „Іван Сусанін", „Пікова дама", „Шевченко", „В бурю", „Запорожець за Дунаєм", „Наталка-Полтавка" і балети „Лебедине озеро" і „Лауренсія". Не всі опери проходили однаково, але успіх більшості вистав був дуже великий, і громадськість Львова була вдячна диригентам, виконавцям головних партій і цілому колективу.

Львівська опера готується до відкриття осіннього сезону, який почнеться під знаком нових планів і ще більш посиленої діяльності місцевих музичних закладів.

Величезне виховне значення в музикальному житті Львова має в основному реорганізація музичних шкіл, які досі були цілком у приватних руках і через це загалом перебували на досить низькому рівні — хоч у Львові були добрі педагоги і талановиті учні. Створення радянської консерваторії, музичного училища і музичних шкіл змушує як педагогів, так і учнів готуватись до роботи з почуттям великої відповідальності. Отже музичне виховання у Львові створює запоруку прекрасного і радісного майбутнього музикального Львова.

*Роман Савицький*

## *Над чим працюють радянські композитори*

***Р. М. Гліер*** закінчив симфонічну увертюру „Ферганский праздник". Композитор розпочинає роботу над оперою з епохи Паризької Комуни, яку повинен ставити Державний Академічний Великий театр Союзу РСР.

Р. М. Гліер протягом ряду років подає велику творчу допомогу узбекському мистецтву. Він написав музикальну драму „Гюльсара", показану в Москві в дні декади узбекського мистецтва.

Недавно Р. М. Гліер разом з узбекським композитором Т. Садиковим закінчив нову оперу „Лейлі і Меджун", яка в липні цього року була показана на сцені Узбекського оперного театру. Опера створена за матеріалами безсмертної поеми великого узбекського класика Алішера Навої. Цей твір є дуже цінним внеском в культурне мистецтво узбекського народу. В опері „Лейлі і Меджун" набули свого нового вияву характерні особливості творчості Р. М. Гліера — прагнення до яскравих музикальних образів, доступність засобів музикального вираження в поєднанні з блискучою технікою композиторського письма. У зв'язку з великими заслугами Р. М. Гліера уряд Узбекської РСР присвоїв республіканській дитячій музичній школі м. Ташкента ім'я Р. М. Гліера. Дирекція і колектив викладачів школи звернулись до Р. М. Гліера з листом, в якому висловлюють свою радість з приводу того, що віднині школа носитиме славне ім'я голови Оргкомітету Спілки радянських композиторів СРСР — Р. М. Гліера, який так багато зробив для узбекського мистецтва.

***М. Я. Мясковський*** закінчив 20 і 21-у симфонії.

***С. С. Прокоф'єв*** пише сьому і восьму сонати для фортепіано.

***В. Я. Шебалін*** закінчив концерт для скрипки з оркестром, який він написав на замовлення музичного управління Комітету в справах мистецтв. Концерт намічено до виконання в декаду радянської музики.

***Арам Хачатурян*** закінчив концерт для скрипки з оркестром. ***Давид Ойстрах*** уже приступив до розучування концерту. Концерт передбачають також виконати в цьому сезоні скрипалі ***Мирон Полякін*** і ***Авет Габріелян.***

***Олександр Крейн*** працює над балетом „Похищение Татьяны" (за лібретто Месхетеллі і Фрейліх), який замовлено йому Державним Академічним Великим театром Союзу РСР. Балет буде закінчено на кінець 1940 р. Ставить балет балетмейстер Захаров.

***В. І. Мураделі*** працює над оперою „Серго Орджонікідзе" на замовлення Державного Академічного Великого театру Союзу РСР. Лібретто до опери написав драматург Мдівані. Крім того, композитор розпочав роботу над великою симфонією, присвяченою 25-річчю Жовтня. Композитор пише також музику для документально-історичного фільму „По Сталинским путям".

***С. Є. Фейнберг*** працює над десятою сонатою для фортепіано.

***Лев Кніппер*** найближчим часом закінчує симфонічну поему „Перекоп". У своїй поемі автор ставить своїм завданням відобразити героїчний епізод громадянської війни — штурм Перекопа.

***В. М. Кочетов*** закінчує симфонічну казку „По щучому велінню", після чого композитор розпочне роботу над „Іспанською рапсодією" для скрипки з оркестром.

Крім того, найближчим часом композитор починає працювати над музикальним оформленням спектаклю „Ночь под рождество" за Гоголем у Центральному ляльковому театрі під керівництвом С. Образцова.

***В. Р. Енке*** закінчив оперу „Любов Ярова", прийняту до постановки Державним Академічним Великим театром Союзу РСР.

***Зара Левіна*** пише концерт для фортепіано.

***Т. Н. Хренніков*** закінчує другу симфонію, яку він пише на замовлення музичного управління Комітету в справах мистецтв.

Симфонія намічається до виконання в декаду радянської музики.

***Н. П. Іванов-Радкевич*** працює над симфонією.

***В. Власов*** і ***В. Фере*** закінчують киргизький балет „Анар". Лібретто балету написали драматург Касимбек Ішамбетов і балетмейстер П. Холфін. Балет буде поставлено Киргизьким театром опери і балету.

***Г. С. Гамбург*** пише струнний квартет.

***Г. Г. Крейтнер*** розпочав роботу над циклом романсів на вірші Олександра Блока.

***В. А. Гайгерова*** закінчила оперу „Бела". Лібретто написане композитором за повістю Лермонтова. Оперу намічено до прослухання в Спілці радянських композиторів у Москві.

***Юліан Крейн*** працює над концертом для фортепіано.

***М. Л. Старокадомський*** на замовлення музичного управління Комітету в справах мистецтв пише симфонію.

***І. І. Дзержинський*** працює над симфонічною поемою.

***Л. О. Половінкін*** пише увертюру для симфонічного оркестру.

***Анатолій Александров*** закінчив у клавірі оперу „Бела" і розпочав роботу над оркестровкою її. Лібретто опери „Бела" написане за повістю Лермонтова Ю. Страміним білими віршами (п'ятистопним ямбом), із збереженням словника лермонтовської повісті. Вірші самого Лермонтова („Много красавиц в ауле у нас") залишено, зрозуміло, без зміни. Образи лермонтовської повісті, не зважаючи на невеликі драматургічні зміни, введені в лібретто, цілком збережено. Опера складається з чотирьох дій з прологом (8 картин). В опері є арії, ансамблі, хори, танці і чисто симфонічні моменти (вступ, антракти, інтерлюдії). Проте, є послідовна тенденція будувати кожну картину як музикальне ціле щодо тематичного розвитку. Музикальна характеристика дійових осіб грунтується на лейтмотивному принципі, що дає основу симфонічному розвиткові опери.

В опері широко використано кавказький музикальний фольклор (кабардинський, чеченський, черкеський та ін.). Щодо цього головну частину матеріалу автор почерпнув з прекрасних записів С. І. Танєєва, зроблених на Кавказі в 1885 році. В опері є також російська народна солдатська пісня. Оркестровку опери автор передбачає закінчити до січня 1941 року.

***Б. С. Шехтер*** закінчив кантату (для великого симфонічного оркестру, хору і ліричного сопрано соло) на текст привітального звернення бурято-монгольського народу до товариша Сталіна. Кантата виконуватиметься під час декади бурято-монгольського мистецтва в Москві. Тепер працює над симфонією, присвяченою пам'яті Серго Орджонікідзе.

25 жовтня ц. р. у Киргизії святкуватиметься 75-річчя з дня народження видатного киргизького акина і музиканта Токтогула Сатилганова.

Ряд московських композиторів пише твори до ювілею.

***О. М. Вепрік*** пише оперу „Токтогул" за лібретто киргизького письменника Д. Бокомбаєва.

***Вано Мураделі*** працює над симфонічною поемою „Токтогул".

***Н. П. Раков*** працює над симфонічною сюїтою.

***В. А. Бєлий, З. Л. Компанієць, В. Г. Фере*** працюють над рядом хорових обробок пісень Токтогула Сатилганова.

***С. Н. Ряузов*** написав ряд обробок мелодій Токтогула для оркестру народних інструментів.

Музикознавець ***В. С. Виноградов*** пише книгу про творчість великого киргизького акина-музиканта.

***В. О. Барвінський*** написав велику сюїту для фортепіано на українські народні теми і новий цикл обробок українських народних пісень.

***І. Ф. Белза*** написав сонату для віолончелі і фортепіано і працює над четвертою симфонією для великого оркестру.

***В. Т. Борисов*** закінчив симфонічну поему пам'яті В. П. Чкалова.

***І. А. Віленський*** пише цикл романсів на тексти радянських поетів.

***М. М. Вілінський*** закінчив сонату для фортепіано.

***П. Т. Глушков*** написав струнний квартет.

***М. А. Гозенпуд*** написав тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі і пише другу симфонію.

***В. В. Грудін*** закінчив концерт для фортепіано з оркестром.

***К. Ф. Данькевич*** пише другу симфонію.

***О. Л. Дашевський*** закінчив квартет на молдавські теми і працює над сонатою для віолончелі.

***С. П. Добровольський*** пише сюїту для симфонічного оркестру.

***В. Г. Івановський*** написав сонату для скрипки і фортепіано і працює над струнним квартетом.

***Д. Л. Клебанов*** написав концерт для скрипки з оркестром.

***Г. І. Компанієць*** пише нову дитячу оперу.

***А. І. Корольков*** пише рапсодію на українські народні теми для симфонічного оркестру.
***В. Г. Костенко*** закінчив тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі.
***Й. Г. Коффлер*** написав четверту симфонію.
***Б. М. Лятошинський*** пише третю симфонію.
***Ю. С. Мейтус*** написав симфонічну сюіту на лемківські теми.
***Ю. С. Мейтус, В. П. Рибальченко*** і ***М. Д. Тіц*** пишуть оперу „Гайдамаки".
***В. М. Нахабін*** пише симфонію.
***Л. М. Ревуцький*** працює над редагуванням і оркестровкою фортепіанного концерту В. С. Косенка.
***М. А. Скорульський*** пише увертюру для симфонічного оркестру.
***А. М. Солтис*** закінчив сонату для скрипки і фортепіано.
***М. Д. Тіц*** написав нове тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі.
***Ю. М. Фоменко*** пише сонату для скрипки і фортепіано.
***А. Я. Штогаренко*** пише сюіту для симфонічного оркестру.

## ЗМІСТ


Стор.

Славна річниця . . . . . 3

В. Барвінський. Що принесла Радянська влада музикальній культурі Львова . . . . . 5

С. Людкевич. Після 17 вересня 1939 року . . . . . 8

А. Солтис. Радісно жити і працювати . . . . . 9

Й. Коффлер. Рік невтомної роботи . . . . . 9

Л. Хінчин. „Героїчна увертюра" В. С. Косенка . . . . . 11

В. Павкович. Про дитячу музикальну творчість . . . . . 20

В. Стеценко. Італьянська скрипкова література XVII століття . 29

Й. Волинський. Балет „Ференджі" Б. К. Яновського . . . . . 49

Про поставу опери „Шевченко" . . . . . 53

М. Гозенпуд. „Лілея" К. Данькевича . . . . . 55

Нотографія і бібліографія . . . . . 58

Хроніка . . . . . 60



172164